



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Grafische und malerische Metamorphosen im Werk
von Hans Lenes“

Verfasserin

Sophie Adensamer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte UniStG

Betreuerin / Betreuer: V.-Prof. Dr. Julia Gelshorn, lic. phil.

Danksagung

Vielen Dank meiner Mutter für die Unterstützung meines Studiums. Dank gilt auch meinem Vater und seiner künstlerischen Begabung, sowie Eva Adensamer für ihre sorgfältigen Korrekturen und Michael Adensamer für seine Zusprache und Ermunterungen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Eine formale Annäherung an das Werk von Hans Lenes	9
2.1. Räumlichkeit	9
2.2. Zeitlichkeit	15
2.3. Komposition	18
2.4. Formensprache	21
2.4.1. Das Herz	26
2.4.2. Die Mauer	30
3. Eine Annäherung an das Werk von Hans Lenes in Bezug auf Traum- und Phantasiedarstellungen	35
3.1. Formensprache und Verwendung von Schrift im Bild	35
3.2. Wechselwirkungen zwischen Traumdarstellungen in der bildenden Kunst und einer Öffnung der Gesellschaft	40
3.3. Die Methoden des Traumes	49
3.4. Phantasie als Schnittstelle zwischen Innen- und Außenwelt	59
3.5. Das Werk von Hans Lenes in Bezug auf die Phantasie	62
3.6. Ergebnisse der Überlegungen zu Traum- und Phantasiedarstellungen	65
4. Eine Annäherung an das Werk von Hans Lenes mit Hilfe der Metapher des Gewebes	67
5. Literaturverzeichnis	78
6. Bildteil	81
6.1. Abbildungsnachweis	81
6.2. Abbildungsverzeichnis	82
6.3. Bildrechte	106
7. Anhang	107
7.1. Abstact	107
7.2. Lebenslauf	108

1. Einleitung

Fotografien der österreichischen Avantgarde der Wiener Kunstszene rund um die sogenannte ‚68er Generation‘ finden sich in dem Fotoband *Doppleranarchie* von Lisl Ponger. Diese nach Jahren geordneten und mit Ort der Aufnahme, Schlagworten und Namen versehenen Abbildungen geben einen Einblick in die damals junge Kunstszene. Es sind nicht nur die Wiener Aktionisten Otto Mühl (Silvesterfeier 1971/72), Hermann Nitsch, sowie Beate Nitsch, Kurt Kalb und Kurt Kren, sondern auch Christian Ludwig Attersee, Arnulf Rainer, die Künstler der Gruppe *Wirklichkeiten* (Franz Ringel und Martha Jungwirth), Valie Export, Peter Weibel, Walter Pichler, COOP Himmelb(l)au, Peter Turrini, Gerhard Rühm, Dolores Schmidinger und viele andere auf den Fotos zu sehen. Unter ihnen findet sich auch ein Foto von Hans Lenes. In diesem (Abb. 21) erkennt man den damals 28-jährigen Künstler auf einer Couch in der Wohngemeinschaft am Nestroyplatz¹, in Gesellschaft von Toni Einsle, Christine Gantner, Heidi Bauer und Werner Rohner, mit dem ihn noch heute eine tiefe Freundschaft verbindet.² Zu diesem Kreis junger Avantgardisten gehörten auch der Regisseur Mansur Madavi³ und der Schauspieler Milan Dor. In dem zehnminütigen Kurzfilm *Ho Anthropos* tritt neben Dor auch Hans Lenes auf. Mansur Madavi führte nicht nur Regie, sondern entwickelte auch Kamera und Drehbuch.⁴

Auch wenn Hans Lenes weder damals als einflussreicher Teil der Wiener Kunstszene angesehen werden konnte noch heute dazuzuzählen ist, so spürt man doch eine große Verbundenheit mit dieser. Da Hans Lenes weder einer Künstlergruppe noch einer Strömung zugehörig war und auch nicht sein wollte, wurden ihm in dieser Außenseiterrolle viele Freiheiten zuteil. Dadurch konnte er nicht nur seinen persönlichen Interessen nachgehen, sondern auch eine einmalige künstlerische Sprache entwickeln.

¹ Die Wohngemeinschaft Nestroyplatz bestand von 1968 bis 1973 und war eine der ersten Wohngemeinschaften in Wien (2. Bezirk, Nestroyplatz 1/Stiege 2/ Tür 28). Vgl. Ferdinand Schmatz/Rolf Schwender, *Doppleranarchie*. Wien 1967-1972. Wien 1989, S. 166.

² Diese Information beruht auf einem informellen Gespräch zwischen Hans Lenes und der Autorin am 16.10.2012.

³ Regisseur, 1942 im Iran geboren, lebte ab 1960 in Wien. Vgl.: URL http://diepresse.com/home/kultur/film/669731/Retrospektive_Madavi-der-rebellische-Autorenfilmer

⁴ Programmheft des Film Archiv Austria, Nr. 6 Juni 2011, S. 28. Dieser Film wurde auch in der Ausstellung Hans Lenes-True Lies im Februar 2012 in der Hausgalerie im Wiener Künstlerhaus gezeigt.

Schon während seiner Ausbildung in der Spengergasse⁵, die er gleichzeitig mit Valie Export⁶ besuchte, war Hans Lenes an avancierten gesellschaftlichen Entwicklungen der damaligen Zeit interessiert. Ziel dieser Arbeit ist allerdings nicht die Aufarbeitung des biografischen Materials⁷, sondern die erste Auseinandersetzung mit den Werken von Hans Lenes innerhalb eines kunsthistorischen Kontextes. Aufgrund der Rahmenbedingungen dieser Diplomarbeit wird es mir nicht möglich sein, alle Ansätze aufzugreifen. Was jedoch erarbeitet wird, ist die Interpretation von zwei Ansatzmöglichkeiten der Lenes'schen Malerei: Zum Einen eine auf psychoanalytischen Denkansätzen aufbauende Annäherung, zum Anderen eine Annäherung durch das Einführen eines Gedankenmodelles, basierend auf der Vorstellung, die Werke von Hans Lenes mit der Metapher des Gewebes zu verknüpfen.

Die mit Zeichen, Symbolen und Verweisen arbeitende, sehr persönliche Bildsprache von Hans Lenes führt in der ersten Ansatzmöglichkeit zu einer Auseinandersetzung mit der *Traumdeutung* von Sigmund Freud, in der er das sehr komplexe, bildliche Erscheinen der Träume, die stets individuell sind und verschlüsselt auftreten, aufzeigt. Diese Art von bildhafter Auseinandersetzung mit persönlichen Themen ist in den Werken von Hans Lenes angelegt. Die damit einhergehende grafische und malerische Metamorphose von Zeichen wird an Hand der Symbole Herz und Mauer verdeutlicht. Aber nicht nur der Zugang über den Traum, sondern auch die Frage nach der Phantasie - und wie diese sich vom Traum unterscheidet - wird ein wichtiger Bestandteil dieser Arbeit sein. Carl Gustav Jung, ein Schüler, aber in späteren Jahren auch ein Kritiker Freuds, hat nicht nur durch seine Auffassung, dass Symbole Urbilder darstellen, die aus einer Verknüpfung von Bedeutung und Emotion entstehen sondern auch mit der sogenannten ‚Imagination‘ Wege der bildhaften psychischen Sprache aufgezeigt.

Der Themenkomplex über Traum und Phantasie wird der Frage nachgegangen, ob Hans Lenes Traumbilder erschafft oder ob seine Werke vielmehr Ausdruck der Phantasie

⁵ Fachschule für Musterzeichnen an der Höheren Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie in der Spengergasse, 5. Bezirk, Wien.

⁶ Angaben zur Biografie von Valie Export: URL: [http://www.valieexport.at/de/biografie/biografie/?tx_ttnews\[pointer\]=12&cHash=9f2f20b1cb](http://www.valieexport.at/de/biografie/biografie/?tx_ttnews[pointer]=12&cHash=9f2f20b1cb) (14.9.2012).

⁷ Alle biografischen Angaben des Künstlers innerhalb dieser Arbeit beruhen auf informellen Gesprächen mit der Autorin im Zeitraum von Mai bis Oktober 2012.

sind. Diese inhaltliche Annäherung an das Werk von Hans Lenes wird von psychoanalytischen Denkansätzen unterstützt. An Hand von Achim Stephans Aufsatz *Psychoanalytische Bedeutungshypothesen* wird die Bedeutungsproduktion entstehend durch Sprache und Wortvorstellungen untersucht. Stephan bezieht sich dabei auf medizinische Schriften Freuds und auf die von Freud postulierte Denksprache, die nicht nur bei Krankheitserscheinungen, sondern – und das ist hier von besonderem Interesse – auch in Träumen auftreten kann. Die Darstellungen von Hans Lenes werden in einem zweiten Schritt auf Darstellungsweisen der Traumarbeit, wie z. B. die Verknüpfung von Wort- und Objektvorstellungen, Verschiebungs- und Verdichtungsarbeit untersucht. Dem Leser wird nicht nur durch werkimmanente Beobachtungen, sondern auch durch Vergleiche mit anderen Traumdarstellungen, im spezifischeren mit Zeichnungen von Ingrid Wiener, verdeutlicht, dass Lenes' Ausdrucksweise zwar von Träumen beeinflusst wird, sich jedoch nicht als direkte Abbildungen dieser lesen lassen. Viel stärker ist bei Hans Lenes der persönliche Ausdruck einer inneren Bildwelt von Phantasie als von Traumbildern beeinflusst.

Die Kapitel *Wechselwirkungen zwischen den Traumdarstellungen in der bildenden Kunst und einer Öffnung der Gesellschaft* und *Phantasie als Schnittstelle zwischen Innen- und Außenwelt* ergänzen diesen Themenkomplex nicht nur aus psychoanalytischer Sicht. Die Frage nach dem Verhältnis von ‚Phantasie‘ und ‚Realität‘ war ab den 1960er Jahren in der Österreichischen Kunst von großem Interesse. So gab es verschiedene Personengruppen mit unterschiedlichsten Ausdrucksweisen, wie *Phantastischer Realismus* oder die *Wirklichkeiten*, die kunsthistorisch auf den ‚Surrealismus‘ und auf die von Dubuffet geprägte ‚Art Brut‘ und ‚Outsider-Kunst‘ Bezug nehmen.

Wie sehr der Surrealismus durch das Erscheinen der *Traumdeutung* von Sigmund Freud geprägt wurde, führt Hanna Knapp in *Avantgarde und Psychoanalyse in Spanien* aus. Zur selben Zeit, in der sich Salvador Dali mit psychoanalytischen Ansätzen und deren Darstellbarkeit beschäftigt, beginnt auch eine veränderte Einstellung zur Kunst psychisch beeinträchtigter Menschen. Künstler der Moderne finden darin neue Ansätze, sowie in der außereuropäischen Kunst oder in der Auseinandersetzung mit kindlicher Kreativität, die in der Forderung Jean Dubuffets nach einer ‚Art Brut‘ (‚rohen Kunst‘) einen Höhepunkt findet. Nicht nur Künstler, sondern auch Psychiater interessieren sich für Zeichnungen ihrer Patienten. In diesem Zusammenhang ist nicht nur Hans Prinzhorn

zu nennen sondern auch Leo Navratil, dessen Engagement nicht nur zum heutigen Museum Gugging geführt hat, sondern auch die Österreichische Kunst in den 1960er Jahren stark beeinflusst hat. In den folgenden Jahren wird nicht nur der ‚Traum‘, sondern besonders auch die Frage nach ‚Realität‘ und ‚Wirklichkeit‘ von Künstlern aufgegriffen. In dem Zusammenschluss der Künstler Martha Jungwirth, Wolfgang Herzig, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz, Franz Ringel und Robert Zeppel-Sperl unter der Leitung Otto Breichas unter dem Titel *Wirklichkeiten* wird dies besonders deutlich. Angelica Bäumer öffnet in *Kunst von Innen* den Begriff ‚zustandsgebundene Kunst‘, indem sie Kunst psychisch behinderter Personen mit künstlerischen Äußerungen von Kindern und von Menschen, die am ‚Rand‘ der Gesellschaft kaum Beachtung finden, als ‚Outsiderkunst‘ zusammenfasst. Diese Zusammenfassung ist als Folge einer Forderung nach einer ‚offenen Gesellschaft‘ zu sehen, die mit der Einstellung der Wiener Avantgardenkünstler zu übereinstimmen scheint. Ein wichtigstes Thema der ‚68er Generation‘ war die Politisierung der Gesellschaft und die Forderung nach Öffnung hermetischer Grenzen zwischen gesund und krank. Hans Lenes war die Teilhabe an diesem Geschehen äußerst wichtig, obwohl er nie Mitglied einer politisch engagierten Gruppe war. Die Entwicklung der gesellschaftlichen Tendenzen äußert sich bei Hans Lenes in dem Misstrauen gegenüber dem Kunstmarkt und seinen Mechanismen, sowie im Bestreben aktives Engagement in der persönlichen Umwelt mit dem (Alltags-)Leben zu integrieren. Jedoch musste er als alleinerziehender Vater Verantwortung für eine Tochter übernehmen.⁸ Damals wurde auch den Kindern ein neuer Stellenwert in der Gesellschaft zugesprochen. Ihre seelische Entwicklung und angstfreie Erziehung war ein zentraler Diskurs engagierter Eltern. Auch im *Werkstätten und Kulturhaus*⁹ entstand eine ‚alternative‘ Schule. Hans Lenes und seine Tochter waren daran beteiligt. Ziel war es, Potenziale nicht mit Zwang, sondern mittels Motivation zu stärken und so psychisch gesunde, lebendige und neugierige Menschen heranzubilden. In der Erziehung der Kinder sah man die Möglichkeit, positive Zukunftsträume, Vorstellungen und Phantasien Wirklichkeit werden zu lassen.

⁸ Aus einem informellen Gespräch am 18.07.2012.

⁹ Das Werkstätten und Kulturhaus (WUK) ist 1979 im Gebäude des ehemaligen Technologischen Gewerbemuseums entstanden, Währinger Straße 59, 9. Bezirk Wien, und bezeichnet sich selbst als unabhängiges Kulturzentrum.

In den Werken von Hans Lenes sind Einstellungen der sogenannten ‚68er Generation‘ präsent, die nicht nur in der Skepsis dem Kunstmarkt gegenüber sondern auch in der Bildsprache von Hans Lenes zum Ausdruck kommen. Hans Lenes kann keiner künstlerischen Gruppe zugeordnet werden und nimmt deshalb innerhalb der Österreichischen Kunstgeschichte eine singuläre Position ein. Dieses ‚Außenseitertum‘ ist nicht mit dem Begriff ‚Outsiderkunst‘ gleichzusetzen, führt jedoch dazu, dass eine werkimmanente Interpretation des Œuvres am sinnvollsten scheint.

Der zweite Ansatz ist bewusst kürzer gehalten, da dieser dem ersten in seiner Offensichtlichkeit nachsteht; er ist aber aus kunsthistorischer Sicht keinesfalls weniger interessant. Dabei dient nicht die Metamorphose der Zeichen als Ausgangspunkt, sondern die Verschränkung von Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Anstoß zu diesem Gedankenmodell liefert der Vorschlag im Sammelband *Topologie* von Wolfram Pichler und Ralf Ubl, räumliche Strukturen nicht nur als Gegenstand sondern auch als Medium zu verstehen. Damit wird eine Raumvorstellung oder auch eine Art der Gedankenkonstruktion propagiert, die sich durch unterschiedlichste Disziplinen der Wissenschaft ziehen kann. Nicht nur in der Mathematik, sondern auch in der Psychologie, der Philosophie und nicht zuletzt in der Kunstgeschichte finden Versuche, Theorien und Wahrnehmungen mit räumlichen Strukturen zu verknüpfen, starke Faszination. Die Vorstellung der Verflechtung ist unter anderem als ein solches topologisches Gedankenmodell hervorzuheben. Eine Verflechtung entsteht aus dem Zusammentreffen einzelner Knoten, Verknüpfungen oder Zöpfe. Sie ist in ihrer ursprünglichsten Form im Medium des gewobenen Textils wiederzufinden. Hiermit ist der Einstieg in das Feld der Malerei gelegt, ist doch die Leinwand der am häufigsten verwendete Bildträger.

Zusätzlich ist in der Biografie des Künstlers Hans Lenes eine Nähe zum Textilien zu finden. Er absolvierte in Wien eine Ausbildung mit dem Schwerpunkt auf Textildesign.¹⁰ Dort wurde er in den unterschiedlichen Arten von Gewebestrukturen und deren Muster, sowie in deren Herstellung, unterrichtet. Zusätzlich ergab sich durch persönliche Kontakte die Möglichkeit, Räume einer Textilfabrik im 7. Bezirk Wiens (in der Schottenfeldgasse)¹¹ als Atelier zu nützen. Durch diese Umstände entwickelte sich für

¹⁰ Vgl. URL: <http://www.hanslenes.at/werdegang.html> (14.09.2012).

¹¹ Diese Information stammen aus einem informellen Gespräch zwischen Hans Lenes und der Autorin 17.7.2012.

Lenes ein alltäglicher Bezug zu Stoffen in einer sehr umfassenden und weitreichenden Bedeutung. Auch wenn Lenes sich in seinen Werken nicht aktiv mit dem ‚Verweben‘ auseinandergesetzt hat, ist ein textiler Zugang in der Wahrnehmung von Strukturen erkennbar. Textiles Verständnis für Gegenstände, bedeutet nämlich auch, ihre Beschaffenheit zu untersuchen und ihre Textur auf Regelmäßigkeiten und Muster zu prüfen. Dieser Aneignungsprozess von Strukturen und deren Übersetzung in ein anderes Medium ist besonders in der Ausführung von Details erkennbar. Die Metapher des Textilen lässt sich aber nicht nur auf Oberflächen und Muster projizieren, sondern auch auf ein Verständnis von Zeit und Raum, das sich in den Darstellungen von Hans Lenes in der Verknüpfung und Überlagerung der Raumebenen sowie der Handlungsebenen wiederfinden lässt.

Da das zeichnerische und malerische Werk des Malers Hans Lenes sehr umfangreich ist, werden in dieser Arbeit beispielhaft 20 Werke im Zeitraum von 1984 bis 2005 ausgewählt und interpretiert. Der Schwerpunkt liegt auf Werken, die vor dem gestischen Umbruch der Darstellungsweise entstanden sind, zirka um das Jahr 2000; es werden jene Darstellungen behandelt, die nach wie vor Gestalt und Form aufweisen. Um jene Vielfältigkeit aufzuzeigen, ist nicht nur Abb. 8, die besonders durch ihren schwarz-weißen Charakter heraussticht, in das Abbildungsverzeichnis aufgenommen worden, sondern auch aus der Werkkategorie der übermalten Kunstdrucke (Abb. 9) sowie der Collagen (Abb. 6) sind Beispiele vertreten. Lenes gelingt es, die Weiterbearbeitung von Vorgefundenem souverän in die eigene Formensprache zu integrieren. Zum größten Teil sind es jedoch Zeichnungen auf Papier, die in dieser Arbeit beispielhaft herangezogen werden, mit zwei Ausnahmen: eine Holztafel aus der Serie der Türkenbelagerungen (Abb.2) und eine ebenfalls auf Holz gemalte Darstellung einer Textilfabrik (Abb. 20). Im Œuvre von Hans Lenes ist jedoch kein Unterschied in der künstlerischen Behandlung der darstellenden Medien festzustellen. Die Zeichnung auf Papier ist gleichwertig mit der Darstellung in Acryl auf Holz oder Leinwand. Daraus ergibt sich, dass die Art der Bildträger keine Rolle in der Darstellungsweise spielt. Ebenso wenig ist eine Konkurrenz zwischen Linie und Fläche feststellbar. Zum Großteil können bei Zeichnungen, aber auch bei Darstellungen auf Leinwand und Holz, durch am Rand verstärkte Striche die Darstellungen wie ‚gerahmt‘ erscheinen, was oft nur im Original erkennbar ist. Die

Rahmung verleiht der Darstellung nicht nur eine besondere Betonung, sondern grenzt sie auch vom Umfeld ab. In den hier besprochenen Bildbeispielen sind nur zwei Ausnahmen zu nennen: Abb. 9 und Abb. 11. Innerhalb dieser Rahmung wird kaum ein Bereich des Bildfeldes frei gelassen. Das Auge findet mehrere kompositorische Knotenpunkte, an denen es verweilen kann. Das sorgfältige Ausführen von Details - zum Beispiel der Landschaft - verweist nicht nur auf ihren meditativen Charakter während der Ausführung, sondern bietet auch bei der Betrachtung viele Möglichkeiten, den Blick ruhen zu lassen.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, Gedanken und Theorien zum Werk von Hans Lenes greifbar zu machen und dem Leser einen Einblick in das vielfältige Œuvre des Künstlers zu gewähren. Den formalen Teil zu den Bildern von Hans Lenes, in dem erste wichtige Einblicke in das Bildverständnis gegeben werden, leitet das Kapitel *Räumlichkeit* ein. Daran anschließend wird durch Beobachtungen zu *Zeitlichkeit* und *Komposition* der Aufbau der Bildfelder erarbeitet. Die Landschaft als idealisierter Naturraum aus der Vogelperspektive und die Landschaft als urbaner Fiktionsraum bilden dabei den Ausgangspunkt. Der Künstler bietet in seinen Werken einen stilisierten Überblick über Felder, Straßen, Bäume und Dörfer. Aber auch Landschaften, in denen Hochhäuser und vereinfachte Industriegebäude dominieren, sind häufig dargestellt. Der stets durch die Landschaften fließende Fluss spielt dabei eine besondere Rolle. Er trägt unter anderem zur Räumlichkeit innerhalb des Bildes bei, da er sich perspektivisch in den Bildhintergrund verkleinert. Dadurch entsteht innerhalb der Landschaften ein eindeutiges ‚Vorne‘ und ‚Hinten‘. Alle Landstücke schließen mit der Sichtbarkeit des Horizonts im oberen Drittel ab. Der Horizont wird manchmal durch einen einfachen geraden schmalen Strich angedeutet. Er kann auch durch ein breites Farbband ersetzt werden. Dieses knickt in der linken oberen Ecke und wirkt dadurch fast wie eine Mauer, die zuerst parallel zur Bildkante verläuft, dann zur linken oberen Ecke einen Spitz formt und mit verändertem Winkel in das Bild zurückführt. Dadurch entsteht ein Tiefensog. Diese Räumlichkeit ist aber nur eine scheinbare. Häufig wird mit dem ‚Vorne‘ und ‚Hinten‘ gespielt, sodass sich die Raumebenen verschränken. Nicht nur durch das Spielen mit Raumebenen, sondern auch das Einfügen von Landschaften - oft von anderen Bildteilen losgelöst - in

den Hintergrund der Bilder, ohne dass sie an der Handlung beteiligt sind, verleihen der Landschaft einen kulissenhaften Charakter.

Häufig werden vor allem menschenähnliche Figuren, die Teil der Handlungen sind, ohne Bezug zur Landschaft in diese gesetzt. Sie scheinen losgelöst von der (Ideal-) Landschaft zu sein und über oder in ihr zu schweben. Dadurch können diese Figuren nur schwer in den Landschaften verortet werden. Der nicht vorhandene Schattenwurf der Figuren im Bild, sowie das Fehlen von Schatten als Teil einer naturalistischen Landschaftsdarstellung verdeutlichen, dass eine naturgetreue Wiedergabe von Personen oder Landschaften nicht Ziel des Künstlers ist.

Wenn die kulissenhafte Landschaft und der Inhalt des Bildes durch kompositorische Mittel räumlich miteinander verschmelzen, entsteht eine Zeitlichkeit von Handlungen in den Darstellungen. Dabei wird das Geschehen im Bildraum mit dem zeitlichen Ablauf des Inhaltes verknüpft. Wenn mehrere unterschiedliche Aktionen innerhalb desselben Bildfeldes auftreten, können mehrere Handlungen gleichzeitig dargestellt werden. Diese müssen aber nicht zur selben Zeit stattfinden. Es können auch unterschiedliche Handlungen zu verschiedenen Zeiten im selben Bildraum dargestellt werden. Ein kausaler Zusammenhang zwischen den einzelnen Handlungen kann hergestellt werden, ist aber keine Voraussetzung für die Lesbarkeit der Bilder.

Die Kapitel *Komposition* und *Formensprache* setzten sich mit dem kulissenhaften Vortäuschen eines Tiefenraumes sowie mit den Gestaltungsmomenten, die eine Verschmelzung von Vorder- und Hintergrund bewirken, auseinander. Der Fluss etwa entwickelt sich als Teil der Landschaft zu einem kompositorischen Ausdrucksmittel, um Tiefe und Bewegung im Bild zu schaffen. Weitere Elemente dieser Art sind die Straße, die Brücke und die Mauer. Eine ähnliche Tendenz weist der Horizont auf. Diese Elemente erzeugen zusätzlich Bewegung im Bild und wirken dadurch bestimmend auf die Leserichtung. Die kompositorischen Mittel, die den Bildraum schaffen, entstehen hauptsächlich durch Größenverhältnisse nicht nur der Figuren, sondern auch der Gebäude zueinander und durch Objekte, die durch andere verdeckt werden, und dadurch scheinbar hinter diesen liegen. Durch den Vergleich einzelner Elemente im Bild, wird in der Vorstellung des

Betrachters¹² eine räumliche Tiefe hergestellt: diese löst sich jedoch bei genauerer Betrachtung auf und der kulissenhafte Effekt tritt wieder in den Vordergrund.

Die Entwicklung des kompositorischen Ausdrucks in den Darstellungen von Hans Lenes, etwa der Landschaft oder der Ausprägung des Figuren-Grundverhältnisses, ist über einen langen Schaffenszeitraum sichtbar. Es ist allerdings keine stringente Entwicklung einzelner Darstellungsweisen zu erkennen. Die Konsequenz der Formensprache bleibt dabei jedoch beachtlich. So kann man unterschiedliche Varianten eines Elementes oder Zeichens in unterschiedlichen ‚Schaffensphasen‘ wiederfinden. Klar hervortretende ‚Perioden‘ sind im Lenes’schen Œuvre nicht auszumachen. Die Verwandlung (Metamorphose) der Darstellungsweise geschieht langsam und sukzessiv (unbewusst). Es gibt kein starres Muster, dem sich die Elemente unter- oder zuordnen lassen. Sie entstehen und verändern sich durch Wechselbeziehungen (Emergenzen) zwischen Darstellung und Emotion. Symbole bzw. deren Bedeutung können auch durch alle Arten von Sinnesreizen beeinflusst werden. Durch ihre Wandlungen können mehrere Bedeutungsebenen entstehen.

2. Eine formale Annäherung an das Werk von Hans Lenes

2.1. Räumlichkeit

Die Werke von Hans Lenes sind so unterschiedlich, dass es schwierig erscheint, werkübergreifende Aussagen zum Thema Räumlichkeit zu machen. Die Zusammenfassung basiert auf folgenden Fragen: Wie wird der Bildraum angelegt? Wie wird mit Perspektiven umgegangen? Ist eine Tiefenräumlichkeit in den Bildern auszumachen? Wenn ja, wie werden die daraus resultierenden Raumebenen organisiert?

Im gesamten Œuvre sind zunächst zwei Kategorien des räumlichen Aufbaus feststellbar: Der Aufbau mit und ohne Landschaft. Da die Darstellungen mit Landschaft in der langen Tradition eines komponierten Bildraumes stehen, wird sich die Autorin auf diese

¹² Ausdrücklich sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich die Autorin zu einer geschlechtsneutralen Schreibweise und zur Vermeidung jeder Art von diskriminierenden Ausdrücken bekennt. Zu Gunsten der besseren Lesbarkeit wurde jedoch auf eine genderkonforme Schreibweise verzichtet. Die männliche Form schließt jedoch so es Sinn macht die weibliche mit ein.

Kategorie von Bildern konzentrieren.¹³ Zudem gibt es bei den Landschaftsdarstellungen selbst zwei verschiedene Typen: Zum Einen die Landschaft als idealisierter Naturraum aus der Vogelperspektive und zum Anderen die Landschaft als urbaner Fiktionsraum. Bei der ersten Darstellungsform liegt der Horizont im oberen Drittel des Bildfeldes. Mit Hilfe einfacher Mittel gibt der Künstler einen stilisierten Überblick über Felder, Straßen, Bäume und Dörfer - meistens mit einer Dorfkirche mit barockem Zwiebelturm. Stets fließt ein Fluss durch die Landschaft, dessen Funktion an anderer Stelle noch besprochen werden wird. Manchmal schlängelt sich auch eine Landstraße über die Felder, die über eine Brücke den Fluss kreuzt. Im Fall der urbanen Landschaften dominieren Hochhäuser und stilisierte Industriegebäude. Sie zeichnen sich durch ihre geometrische und utopisch-avantgardistische Formensprache aus. Im Gegensatz zu den dargestellten Wohnhäusern besitzen diese Industriebauten stets flache Dächer. Oft treten sie in Kontrast zur ländlichen Ideallandschaft oder zu gründerzeitlichen Wohnhäusern.¹⁴ Auch in diesen urbanen Bildräumen tritt der Fluss als Gestaltungsprinzip auf.

Beiden Typen der Landschaftsdarstellung wohnt eine Kulissenhaftigkeit inne, die nur bedingt zur Bildkomposition beiträgt. Bewirkt wird diese durch ein ausschnitthaftes, von anderen Bildteilen losgelöstes, wie eingefügt wirkendes Landstück. Häufig werden Figuren scheinbar ohne Bezug zur Landschaft dargestellt. Sie scheinen isoliert von dieser (Ideal-)Landschaft zu sein und über ihr oder in ihr zu schweben. Manchmal können diese Figuren innerhalb der Landschaft nicht vollständig verortet werden, da sie nur ausschnitthaft (ab der Hüfte) dargestellt sind. Dennoch treten sie kompositorisch und thematisch in einen Bezug zur Landschaft. Dies ist in den Abbildungen 1, 2, 7, 8, 10, 11, 15 bis 17, sowie Abb. 18 und 19 zu sehen.¹⁵

Räumlichkeit wird in den Landschaften durch das Darstellen von Flüssen oder Straßen geschaffen, die sich perspektivisch in den Bildhintergrund verkleinern. Die dargestellten Menschen, die diese Landschaften bevölkern, sind als schwarze Punkte gemalt oder gezeichnet. Durch die Verkleinerung der Menschen auf Punkte treten sie in Beziehung

¹³ Die Werke ohne Landschaft stehen dem Diskurs über gestische Malerei nahe; diese werden hier nicht besprochen, da dazu eine methodisch andere Vorgehensweise nötig wäre, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

¹⁴ Die Architekturdarstellung innerhalb dieses Œuvres ist ein spannendes Thema, auf das die Autorin jedoch nicht weiter eingehen kann. Dabei sind Ähnlichkeiten zu der Österreichischen Architektur nach 1960, besonders zu den Werken von Günter Domenig, erkennbar.

¹⁵ Darauf wird im Kapitel *Komposition* genauer eingegangen.

zur Landschaft. Durch diese Abstraktion werden sie zur ‚Bevölkerung‘ und verlieren ihre Individualität. Auch Vögel sind mittels Strich stilisiert in die Zeichnung eingefügt, hauptsächlich um den Luftraum zu kennzeichnen. Hierdurch wird eindeutig, dass kein realer Naturraum wiedergegeben wird. Durch die Stilisierung von Figuren und Landschaft wird das Spiel mit Darstellungskonventionen deutlich.¹⁶ Durch die jeweilige Art der Stilisierung kann der Rezipient einen Baum, Menschen oder Vogel darin erkennen. In der Phantasie des Betrachters wird dadurch eine Räumlichkeit erzeugt, welche nicht im Bild per se zu sehen ist. Es entsteht eine Übersetzung der stilisierten Striche in eine dem Betrachter gewohnte Räumlichkeit. Ebenso erschaffen die Bildelemente durch monokulare Tiefenkriterien wie Staffelungen, Höhenunterschiede, Überdeckungen und Größenabnahmen der einzelnen Elemente eine Komposition des Bildraumes; aber sie erschaffen keine Perspektive. Eine Straße in der Darstellung z.B. zieht den Blick in die Tiefe, erschafft aber keinen Tiefenraum. Die Darstellung verharrt vielmehr in ihrer Flächigkeit. Dies ist in Abb. 4 gut erkennbar. Die Kulissenhaftigkeit der Landschaft wird bei genauerer Betrachtung eindeutig als solche bestätigt. Es handelt sich also um ein Spielen mit mehreren Raumebenen, ohne dass diese als ‚real‘ verstanden werden können.

Das erste Bildbeispiel (Abb.1), das nun ausführlich besprochen werden soll, zeigt eine urban geprägte Landschaft. Man kann Hochhäuser, Mauern, Tore und Wege erkennen. Diese nehmen drei Viertel des Bildfeldes ein. Das letzte Viertel des Bildfeldes zeigt eine idyllische Landschaft mit Seen, Bäumen, Wiesen und Feldern. Das Thema der Darstellung kann als ‚Angriff‘ auf dieses idyllisch-landwirtschaftliche Viertel verstanden werden. Mit Panzern rücken menschenähnliche Wesen in diesen Bildteil vor. Das Geschehen dieser Schlacht ist eindeutig in ein ‚Vorne‘, ‚Mitten‘ und ‚Hinten‘ des Bildraumes unterteilt. Dabei entspricht das Gebäude im Vordergrund, das nur ausschnitthaft dargestellt wird, konstruktionstheoretisch allen Regeln der Perspektive. Bei dem Gebäude im Mittelfeld des Bildraumes, am linken Bildrand, wird diese geometrische Konstruktion verzerrt und orientiert sich nicht an der kompositorischen Logik des Gebäudes im Vordergrund. Die Eigenart dieses Gebäudes drängt sich auf. Vergleicht man es mit

¹⁶ Ein Vergleich mit einer bestimmten Art von Ästhetik, wie sie für Comics charakteristisch ist, kann einen tieferen Einblick in das Thema Stilisierung bringen.

zwei kleineren, die ebenfalls im Mittelfeld der Abbildung liegen und das Tor der dort verlaufenden Mauer verstärken, wird klar, dass diese erwähnte Eigenart durch das Dach beziehungsweise den Einblick in den Hof bedingt ist: es entspricht nicht der vorherrschenden Perspektive, denn es ist zu stark aufsichtig konstruiert. Der Betrachterstandpunkt muss geändert werden, um eben diesen – vom Maler gewählten – Einblick erhalten zu können. Wechselt der Betrachter seinen Standpunkt nicht, weigert er sich also, dieser Illusion des Künstlers zu folgen, müsste er annehmen, dass der hintere Gebäudeteil viel höhere Geschosse aufweist. Die Gebäude des Mittelfeldes stehen weder mit dem Gebäude im Vordergrund noch zu denjenigen im Hintergrund in Relation. Ihre Größe lässt sich an keiner anderen Ebene vergleichen oder festmachen.

Trotz dieser perspektivischen Unklarheit der Gebäude ist die Landschaft eindeutig in ‚Vorne‘, ‚Mitte‘ und ‚Hinten‘ gegliedert. Auf der rechten Bildhälfte steht eine (Rücken-) Figur, deren Füße von der unteren Bildkante abgeschnitten sind. Sie reicht in ihrer Größe bis über die Mitte des Bildes hinaus. Ihr Unterkörper scheint dem Vordergrund anzugehören, der ausgestreckte linke Arm und die Brust korrespondieren mit dem Mittelgrund und die nach oben gestreckte rechte Hand und der Kopf stehen in Verbindung mit dem Hintergrund. Diese Verbindung erfolgt durch den Panzer, der aus dem Hintergrund, wo er auch Spuren hinterlässt, auf die ausgestreckte Handfläche fährt. Auf dem linken ausgestreckten Arm befindet sich ebenfalls ein Panzer. Die Figur erscheint somit als Verknüpfungsstelle zwischen den beiden Landschaftsteilen. Es entsteht eine bedrohliche Spannung, da die Panzer nicht von der Mauer zurück gehalten werden können, sondern eine Kooperation mit der Figur eingehen müssen, um diese zu überwinden. Die Figur bezieht sich in keiner Weise auf die Regeln der Perspektive. Es ist ihr möglich, ohne räumliche Verortung der Füße, auf jeder Ebene des Bildes gleichzeitig zu agieren. Wird bereits durch die unstimmige Perspektive der Gebäude der Zugang zur Wahrnehmung einer Tiefenräumlichkeit erschwert, so wird spätestens durch die bilddominante Figur die Verflechtung der unterschiedlichen Raumebenen deutlich. Durch diese Verbindung wird die Tiefenräumlichkeit, die an bestimmten Details des Bildes wahrgenommen wird, negiert. Diese Verschiebung der Ebenen funktioniert aus folgendem Grund: Die Tiefe, die durch verschiedene Tricks suggeriert wird, ist nur eine fiktive Tiefe und ist den Regeln des Realraumes nicht unterworfen.

Wie stark diese fiktive Tiefenräumlichkeit und die Kulissenhaftigkeit der Landschaft ausgeprägt sind, wird in einem Vergleich mit Kupferstichen aus dem 17. Jahrhundert deutlich. Das topografisch analytische Schlachtenbild ist eine Abart des commemorativen Schlachtenbildes. Es dient einerseits der Erinnerung an das Ereignis, andererseits wird durch die Art der Darstellung die militärhistorische und taktische Bedeutung stärker hervorgehoben: das Geschehen wird – ausgebreitet in einer hochhorizontigen, aus der Vogelschau gesehenen Landschaft – in seinen Einzelphasen ablesbar und überschaubar gemacht.¹⁷ 1983, 300 Jahre nach der Zweiten Türkenbelagerung Wiens, veranstaltete die Stadt Wien ihre 82. Sonderausstellung im heutigen Wien Museum unter dem Titel *Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683*. Diese umfangreiche Ausstellung zeigte Kunstgegenstände aus vielen verschiedenen Bereichen. Nicht nur Waffen, Münzen, Gemälde und Gewänder, sondern auch historische Karten und Kupferstiche der belagerten Städte, sowie topografisch analytische Schlachtenbilder wurden ausgestellt. Auf zwei Darstellungen, die in dem Katalog zur Ausstellung abgebildet sind, soll nun genauer eingegangen werden: *Die Belagerung*, Kupferstich von Jacob Müller nach J.J. Waldman (Abb. 22) und *Vogelschau der Stadt Wien* von 1683, Folbert van Alten-Allen (Abb. 23)¹⁸. Beide Abbildungen zeigen Wien von Westen, von wo aus der türkische Hauptangriff geführt wurde.

In dem Kupferstich zur *Belagerung* (Abb. 22) ist die Stadt im Zentrum des Bildes platziert, sie ist jedoch nicht so gründlich ausgeführt wie bei dem Kupferstich der *Vogelschau* (Abb. 23). In diesem sind keine Kampfhandlungen dargestellt, die Stadt und ihre Vororte sind hingegen besonders detailliert wiedergegeben. In Abb. 22 ist der Horizont hoch angesetzt, die Landschaft wird aufgeklappt. Durch die Staffelung der türkischen Zelte links und rechts neben der Stadt wird ein Tiefenraum suggeriert. Im Vordergrund, am unteren Rand der Darstellung, sind die Zelte und Häuser größer. Sechs Männer mit arabischen Gewändern stehen auf einem Hügel. Hinter ihnen kann man türkische Soldaten erkennen. Sie stehen mit Speeren bewaffnet neben den Kanonen. Rauch steigt auf,

¹⁷ Vgl. Heribert Hutter (Hg.)/Andreas Kusternig, SCHLACHTEN Schlachten schlachten., 1984 Wien.

¹⁸ Dieser Kupferstich wurde auch 1966 in einer Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien gezeigt. Katalog zur Ausstellung: Historisches Museum der Stadt Wien: Das barocke Wien: Stadtbild und Straßenleben ; Sonderausstellung Juni - September 1966 / Historisches Museum der Stadt Wien . - Wien , 1966.

feine Striche deuten die Flugbahn der Geschütze an.¹⁹ Oberhalb der Stadt sieht man die unregulierte Donau.

In der Stadtansicht Wiens von Folbert van Alten-Allen (Abb.23) sind die einzelnen Details besonders akribisch ausgearbeitet. Nicht nur der Stephansdom und die Stadtmauer sind eindeutig zu erkennen, sondern auch eine Vielzahl von Kirchen und Häusern innerhalb der Stadtmauer. Die Vororte sind mit ihren Hauptstraßen - zwischen der Stadt und der Agrarlandschaft gelegen - deutlich zu erkennen. Die Donau verschwindet am Horizont, die Landschaft verliert sich dunstend im Himmel.

In dem Werk, in dem Hans Lenes die Türkenbelagerung darstellt (Abb. 2), ist ebenfalls die von einer Stadtmauer umgebene Stadt Wien sichtbar. Deutlich ist der Stephansdom zu erkennen. Rote Dächer der Kirchen und Häuser innerhalb der Stadtmauer blitzen hervor, während der Rest der Stadt in Rauch verschwindet. Die ebenfalls unregulierte Donau fließt rechts im Bild von oben nach unten, der Wienfluss fließt von rechts nach links in die Donau. Hier ist Wien, nicht so wie in den anderen beiden Darstellungen, von Westen her abgebildet, sondern von Osten. Nur der Stephansdom wird von Westen gesehen. In diesem Werk von Hans Lenes sticht die Liebe zum Detail besonders deutlich hervor. Zwar sind Brücken, Häuser mit Mühlrädern und Ansammlungen von bunten Zelten zu sehen, ebenso auch Vororte mit Wohnhäusern und Kirchen in ‚Schönbrunner Gelb‘²⁰; ihre historische Nachweisbarkeit ist allerdings nicht garantiert.

Es soll auch noch auf die braunen Strukturen hingewiesen werden, die sich an mehreren Stellen außerhalb der Stadtmauer finden lassen. Diese scheinen den Darstellungen der Laufgräben in Abb. 22 ähnlich.

Es gibt noch eine zweite Ebene in dem Gemälde von Lenes: in dieser treten rote und blaue Figuren gestaffelt im Vordergrund auf, ohne in Bezug zur Landschaft zu stehen. Sie bilden einen kompositorischen Rahmen, wobei sie thematisch die Handlung des Kampfes aufnehmen. Blaue und rote Figuren stehen einander in der Schlacht gegenüber. Eine doppelköpfige Figur in der Mitte dieses Vordergrundes ist an den Doppeladler angelehnt. Sie bezieht sich auf die Abbildung von Wappen in historischen Stadtan-

¹⁹ An dieser Stelle möchte die Autorin noch einmal auf die Möglichkeit eines Vergleichs mit der Comic-Stilisierung verweisen.

²⁰ ‚Schönbrunner Gelb‘ ist ein Gelbton, der speziell für die Außenwände des Schlosses Schönbrunn angefertigt wurde.

sichten und Schlachtenbildern.²¹ Es gibt viele Gemeinsamkeiten in den Kupferstichen und der Türkenbelagerung von Hans Lenes: die unregulierte Donau, Zelte in verschiedenen Größen, eine Stadtvedute von Wien mit Stephansdom und Stadtmauer, Vororte, landwirtschaftliche Regionen, Kampfhandlungen und Soldaten in unterschiedlichen Größen. Obwohl die räumliche Organisation der Landschaftsdarstellung im Werk von Hans Lenes Bezug nimmt auf die Landschaftsdarstellungen der Kupferstiche des 17. Jahrhunderts, wird ihre Kulissenhaftigkeit in der Lenes'schen Türkenbelagerung durch ihrem abrupten Wechsel zu den Figuren im Vordergrund erkennbar.

Zusammenfassend kann folgendes über die Landschaft und somit auch über die Räumlichkeit festgehalten werden: Innerhalb der Landschaften gibt es stets ein eindeutiges ‚Vorne‘ und ‚Hinten‘. Sie sind manchmal mehr und manchmal weniger idealisiert dargestellt. Die Landstücke schließen stets mit der Sichtbarkeit des Horizonts im oberen Drittel ab. Der Horizont wird manchmal durch einen einfachen, geraden, schmalen Strich angedeutet. Dieser kann auch durch ein breites Farbband ersetzt werden. Dieses knickt in der linken oberen Ecke und wirkt dadurch fast wie eine Mauer, die zuerst parallel zur Bildkante verläuft, dann symmetrisch zur linken oberen Ecke einen Spitz formt und mit verändertem Winkel in das Bild zurückführt. Dadurch entsteht ein Tiefensog in die linke obere Bildhälfte. Siehe auch Abb. 4, wo diese Technik die Trennung von Himmel und Erde erzeugt. Die Tiefenräumlichkeit, die dem Betrachter durch verschiedene Tricks suggeriert wird, ist nur eine fiktive Tiefe und ist den Regeln des Realraumes nicht unterworfen. Mehrere Raumebenen werden problemlos miteinander verknüpft und eine kulissenhafte Eigenschaft der Landschaft wird deutlich.

2.2. Zeitlichkeit

Die unterschiedliche Ausleuchtung der Bilder kann als Verweis auf verschiedene Tageszeiten gelesen werden und fügt dem Gemälde eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Um bei der Gattung des Schlachtenbildes zu bleiben: Ein Kaiser oder König konnte durch die Stimmung und den Einfall des Lichtes vor oder nach einer bedeutenden

²¹ Das Heeresgeschichtliche Museum Wien, in dem Lenes in jungen Jahren viel Zeit verbrachte, stellte unter einer Vielzahl von Schlachtenbildern auch Darstellungen der Türkenbelagerungen aus.

Schlacht dargestellt werden, ohne dass diese Schlacht abgebildet wurde.²² In den beiden vorher gewählten Bildbeispielen von Hans Lenes, die auf die Tradition der Schlachentbilder anspielen, ist in diesem Zusammenhang auffällig, dass es keine Inszenierung durch Licht gibt. Dadurch kann auch im Werk von Lenes keine Zeitlichkeit festgemacht werden. Das Fehlen von Licht und Schatten gilt ausnahmslos für alle Werke von Hans Lenes.

Als Bildbeispiel für dieses Kapitel soll wieder Abb. 1 herangezogen werden. Es wurde in Bezug auf dieses Bild bereits festgestellt, dass es sich bei den Landschaftsdarstellungen um Ideallandschaften handelt. Diese sind als kulissenhafte Elemente des Bildes zu verstehen und dienen nicht dem Einfangen einer ‚Wetterlaune‘. Somit ist auch das Anliegen, durch die Inszenierung des Lichtes eine Naturstimmung erfassen zu wollen, nicht gegeben. Da die Landschaften stets vogelperspektivisch dargestellt sind, wird durch die Streuung und die Entfernung das (Sonnen-)Licht nicht mehr als ‚Strahlung‘ sichtbar.²³ Der Schatten von Bäumen und Häusern ist daher nicht mehr sichtbar. Wenn innerhalb der Landschaft Gebäude mit einer hellen und einer dunklen Seite dargestellt sind, dann kann dies nicht auf den Lichteinfall rückgeführt werden, sondern soll lediglich die Räumlichkeit des Objektes verdeutlichen.

Der nicht vorhandene Schattenwurf der Figuren im Bild lässt erahnen, dass es dem Künstler, wie bei den Landschaftsdarstellungen auch, nicht um die natürliche Wiedergabe von Personen geht. Das ‚Nicht-verankert-sein‘ der Figuren in der Landschaft und das daraus entstehende Fehlen der Schatten sowie ihre anatomisch ungenaue Darstellung lassen sie beängstigend über der Landschaft schweben. Die von der Autorin erarbeitete Erkenntnis, dass Licht und Schatten in der Darstellungskonvention von Hans Lenes keine relevanten Parameter sind und somit auch in seinem Bildverständnis nicht vertreten sind, ist grundlegend für die weitere Auseinandersetzung mit dem Lenes‘schen Œuvre.²⁴

Trotz des Fehlens von Licht und Schatten als Indikatoren für die Zeitlichkeit im Bild, können andere Indikatoren ausgemacht werden. Es existieren mehrere Handlungen -

²² Das ist zum Beispiel in dem Reiterporträts von Kaiser Karl V. (nach der Schlacht bei Mühlberg) von Tizian der Fall. In ihm wird zur Gänze auf die Darstellung der Schlacht verzichtet.

²³ In einem Vergleich mit Luftbildaufnahmen ist das besonders gut nachvollziehbar.

²⁴ Hier klingt bereits an, was im Kapitel 3 *Eine Annäherung an das Werk von Hans Lenes in Bezug auf Traum- und Phantasiedarstellungen* thematisiert wird.

und damit auch eventuell ein Verweis auf einen zeitlichen Ablauf – in den Bildern. Dieser zeitliche Ablauf einer Narration wird durch eine angedeutete Bewegung innerhalb des Bildes dargestellt.²⁵ Durch unterschiedliche Aktionen innerhalb desselben Bildfeldes können mehrere Handlungen gleichzeitig dargestellt werden. Diese können, müssen aber nicht, gleichzeitig geschehen. Der kausale Zusammenhang zwischen den einzelnen Handlungen kann hergestellt werden, ist aber nicht als Norm vorausgesetzt.²⁶

Vergleichend wird zu Abb. 1 eine Zeichnung aus dem Jahr 1988 (Abb. 3) herangezogen, deren Handlungsthema der Tanz ist. Hier wird zwar eine Landschaft angedeutet, sie wird jedoch nicht so stark, dass sie den Bildraum wie in Abb. 1 dominiert. Die Feststellungen über Licht und Schatten werden auch hier bestätigt und auch der schwebende Charakter der Figuren ist vorhanden, ja sogar noch stärker ausgeprägt als bei Abb. 1. Das Thema der Handlung - der Tanz - wird nicht wie in Abb. 1 innerhalb der Landschaft zum Ausdruck gebracht, sondern vollzieht sich durch die Aktion der drei Figuren, die gestaffelt das Bildfeld dominieren. Der kausale Zusammenhang ist zwar im Thema gegeben, muss jedoch zeitlich offen bleiben. Alle dargestellten Figuren könnten gleichzeitig tanzen, dem Betrachter ist jedoch kein eindeutiges Indiz für diese Feststellung gegeben. Es könnten auch alle drei Figuren zu unterschiedlichen Zeiten tanzen und es könnte sogar ein und dieselbe Figur in verschiedenen Stadien ihres Tanzes bzw. ihrer Entwicklung oder der Entwicklung des Tanzes dargestellt sein. Ist die scheinbar hinterste Figur²⁷ am wenigsten ausgearbeitet, so wird die mittlere Figur durch Arme und Textur ergänzt, die wiederum in der dritten Figur durch Details und Kontraste deutlich ausformuliert werden. Die Handlung des Tanzes, die ja auf die Aktion der Personen angewiesen ist, impliziert diese zeitliche Abfolge als Bewegung und Veränderung, während die Abbildung einer Schlacht einen konkreten Ort zu einer konkreten Zeit benötigt, um sie darstellbar zu machen. Dabei geht es nicht um eine einzelne glorreiche Person sondern vielmehr um die dramatische und brutale Besetzung und Eroberung des Landes mit militärischen Mitteln.

²⁵ Das Kapitel *Komposition* wird sich mit der Frage, wie diese Bewegung entsteht, ausführlich auseinandersetzen.

²⁶ Das Auftreten von Gleichzeitigkeiten in den Werken von Hans Lenes bildet auch den Ausgangspunkt der *Annäherung an das Werk von Hans Lenes mit Hilfe der Metapher des Gewebes* (Kapitel 4).

²⁷ Diese Figur kann als zuhinterst liegende Figur gelesen werden, da die Lesart im Westen von links nach rechts erfolgt und die Figur außerdem kleiner als die anderen in das Bildfeld gesetzt wird.

Zusammenfassend kann folgendes festgehalten werden: wenn bei den Darstellungen von Hans Lenes die Landschaft (die Kulisse), und der Inhalt (die Handlung), durch kompositorische Mittel der räumlichen Verschmelzung miteinander in Bezug gesetzt werden, wird das Geschehen im Vordergrund mit dem zeitlichen Ablauf des Inhaltes verknüpft. Dies geschieht in Abb. 1. Hier greift die große Figur im Vordergrund durch eine Ebenenverschiebung in das Geschehen im Hintergrund ein und ist dadurch Teil der Handlung (als Teil der Schlacht). Somit muss das Eingreifen auch zeitgleich mit der Schlacht geschehen.

2.3. Komposition

Die Entwicklung des kompositorischen Ausdrucks, etwa der Landschaft oder der Ausprägung des Figuren-Grundverhältnisses ist in Œuvre von Hans Lenes über einen langen Schaffenszeitraum sichtbar. Es ist aber keine stringente Entwicklung einzelner Darstellungsweisen zu erkennen. So kann man unterschiedliche Varianten eines Elementes oder Zeichens in unterschiedlichen Schaffensphasen wiederfinden, jedoch ohne eindeutige Brüche in der Darstellungsweise. Ebenso wenig sind klar hervortretende ‚Perioden‘ auszumachen. Die Verwandlung (Metamorphose) der Darstellungsweise geschieht langsam und sukzessive (unbewusst). Die Konsequenz der Formensprache bleibt dabei jedoch beachtlich. Ab dem Jahr 2000 ist der eindeutigste Wandel in der Malweise festzustellen. Die Gestaltungsweise verliert dabei zunehmend ihren grafischen Charakter und wird gestischer. Landschaft, Zeichen - und somit auch eine Handlung - werden abgelöst von einer immer abstrakteren, gegenstandsloseren Malweise.

Wie schon im vorangegangenen Kapitel angesprochen, ist die Kulissenhaftigkeit der Landschaft in den Werken von besonderer Bedeutung. Es ist klar geworden, dass die Landschaft nicht als Realraum zu verstehen ist, sondern als Teil der Komposition stilisiert auftritt. Sie wird zu einem, auch zeitlichen, Referenzpunkt für die Handlung, indem die Handlung durch die Landschaft verortet wird. Es bleibt noch zu untersuchen, wie die Ausbildung der Zeichensprache und der Komposition aus der Landschaft und somit aus der Handlung heraus deutlich wird. So entwickeln sich Elemente, die Tiefe und Bewegung im Bildraum erzeugen. Es muss geklärt werden, warum diese wichtig sind.

Außerdem soll ausgearbeitet werden, welche Gestaltungsmomente eine Verschmelzung von Vorder- und Hintergrund schaffen.

Der kulissenhafte Charakter der Landschaft, sowie die Entwicklung einer vermeintliche Tiefe durch Stilisierung in der Vorstellung des Betrachters wurden bereits thematisiert. Dieses Phänomen des vorgetäuschten Tiefenraumes soll nun genauer betrachtet werden. Weiters soll auf mehrere Elemente hingewiesen werden, die einen Tiefenzug erzeugen. Der Fluss etwa entwickelt sich als Teil der Landschaft zu einem kompositorischen Ausdrucksmittel um Tiefe und Bewegung im Bild zu schaffen. Weitere Elemente dieser Art sind die Straße, die Brücke und die Mauer.

Dazu ein Vergleich zweier Zeichnungen: Abb. 4 aus dem Jahr 1978 und Abb. 5 aus 1994. In beiden Zeichnungen ist die Landschaft - sowohl stilisiert definiert, als auch flächig undefiniert - durch einen eindeutigen Horizont abgeschlossen. In beiden sind Gebäude und ein Fluss zu erkennen. In beiden beginnt sich der Fluss im Bildfeld von links oben, einmal mehr, einmal weniger, zu schlängeln. Er fließt, am Horizont schmal beginnend, bis er im unteren Drittel des Bildes zu einem breiten Strom angeschwollen ist. Dieses Anschwellen des Flusses ist in Abb. 4 nicht so stark ausgeprägt, wie in Abb. 5. Dort ist der Horizont zwar tiefer angesetzt, jedoch verbreitert sich der Fluss um ca. das 50fache, in Abb. 4 bloß um das 10fache. Die Räumlichkeit des Flusses wird in Abb. 5 daher deutlich spürbarer. Außerdem wird die Tiefenwirkung in Abb. 5 durch die Mauer links und das Gebäude rechts vom Fluss verstärkt, da angenommen werden muss, dass zwischen Mauer und Fluss der Strom genauso breit sein muss, wie er sich im Bildvordergrund zeigt. Die Autorin möchte diese Eigenart, dass Tiefe durch den relationalen Vergleich der einzelnen Elemente innerhalb eines Bildfeldes geschaffen wird, betonen. In Abb. 4 erfährt der Rezipient ebenfalls Tiefe im Bildraum durch den relationalen Vergleich des Bildausschnittes, an dem der Fluss von einer Brücke überspannt wird. Im Bild führt eine Straße vom linken zum rechten Bildrand. Etwas weiter nach rechts unten, aus dem Zentrum der Zeichnung geschoben, kreuzt die Straße den Fluss über eine Brücke. Es sind Pfeiler und Geländer der Brücke zu erkennen. Menschen, als Punkte dargestellt, bewegen sich auf der Straße sowie auf der Brücke. Die massive Brücke mit Menschen, so klein wie Ameisen, lässt auf die Größe des Flusses schließen. Die Brücke verweist weiters auf die kulissenhafte Funktion der Landschaft, deren interner Aufbau auf dem oben angeführten relationalen Vergleich beruht, und ist auch als Refe-

renz auf eine reale Wahrnehmung zu erkennen. Die reale Wahrnehmung erklärt, dass der Betrachter eine ‚reale‘ Landschaft aus der Vogelperspektive wahrnimmt. Gleichzeitig wird der Kippmoment verstärkt (der Moment, in dem dem Betrachter klar wird, dass es sich eben nicht um eine reale Wahrnehmung handelt). Das betrachtende Auge verfolgt die Straße durch drei, eindeutig bildparallel lesbare, Figuren, deren Existenz im Bildraum den Regeln des ‚Realen‘ nicht mehr folgt. Abb. 6 verdeutlicht ebenfalls, dass die Brücke als Verschmelzungspunkt von ‚Realem‘ und ‚Nichtrealem‘ zu lesen ist. Sie ist also ein kompositorisches Mittel, welches genau die Brücken-Funktion im Bildfeld erfüllt: eine Brücke (nicht nur im Bildfeld) verbindet zwei Seiten miteinander und erzeugt dadurch Knotenpunkte (auch der Wahrnehmung). Weiters liegt die kompositorische Leistung des Flusses sowie der Straße darin, Bewegung und dadurch Tiefe (durch das Leiten des Auges) darzustellen. Im Gegensatz dazu steht die Mauer als Moment der Abgrenzung.

Mauer und Brücke sind zudem keine ‚natürlichen‘ Gegenstände und unterliegen dadurch in ihrer Darstellbarkeit den Gesetzen der darstellenden Geometrie. Darstellungen von Hochhäusern nehmen bei Lenes Formen an, die sich der architektonischen Logik entziehen (Abb. 18), ebenso wie ein Fluss (in Abb. 6) sich gelegentlich der logischen Landschaftsdarstellung entzieht. Bei den Darstellungen der Hochhäuser tritt häufig eine Verzerrung auf, die auf das Bildgeschehen zu reagieren scheint. Auch wenn die kulisshafte Ideallandschaft durch ihre klare und eindeutige Lesbarkeit erfreut, so zeigt sie auch, welche Darstellungsformen seit dem Aufkommen der Moderne in der Malerei möglich geworden sind.

Es wurde nun erstens herausgearbeitet, durch welche Elemente Tiefe und Bewegung im Bildraum erzeugt werden und warum diese wichtig sind. Zweitens wurde herausgefiltert, welche Gestaltungsmomente eine Verschmelzung von Vorder- und Hintergrund schaffen. Am Anfang dieses Kapitels wurde auch die Frage gestellt, wie die Entwicklung der Zeichensprache und der Komposition aus der Landschaft, und somit aus der Handlung heraus, deutlich wird. So entwickelt sich zum Beispiel der Fluss als Teil der Landschaft zu einem kompositorischen Ausdrucksmittel, um Tiefe und Bewegung im Bild zu schaffen. Eine ähnliche Tendenz weist der Horizont auf. Zusätzlich dient dieser dazu, den Betrachterstandpunkt zu definieren. Er weist zudem eine Verwandtschaft mit

dem Gestaltungsprinzip der Mauer auf. Seine spitzen Ecken fungieren meist im linken oberen Bildfeld als Abschluss. Diese Elemente erzeugen zusätzlich auch noch Bewegung im Bild und wirken dadurch bestimmend auf die Leserichtung.

Die kompositorischen Mittel beschränken sich eigentlich auf jene, die schon aus der Renaissance bekannt sind. Das wird am Größenverhältnis der Figuren und durch den Bildaufbau mit Hilfe des Schachtelungsprinzips deutlich. Im Hintergrund sind diese Figuren kleiner als die Figur im Vordergrund und die Menschen, die wie Ameisen dargestellt werden, sind noch kleiner. Durch den relationalen Vergleich einzelner Elemente im Bild kann man in der Vorstellung eine räumliche Tiefe herstellen.

Durch das Verschränken verschiedener Darstellungskonventionen werden Bildebenen miteinander vermischt und stellen somit den Gestaltungsmoment des Verschmelzens des Vorder- und Hintergrundes dar. Oder sie lassen den Rezipienten die klassische Kompositionsweise auf unorthodoxe Art erweitern.

Anzumerken ist noch, dass je nach Inhalt des Bildes die unterschiedlichen kompositorischen Elemente neu angeordnet werden können. Es gibt also kein starres Muster, dem sich die Elemente unterordnen lassen.

2.4. Formensprache

In den Werken von Hans Lenes – so wurde festgestellt - wird eine Entwicklung des kompositorischen Ausdruckes über einen längeren Zeitraum sichtbar. Eine stringente Tendenz in der Formensprache ist hingegen nicht auszumachen. Dadurch kann man unterschiedliche Varianten eines Zeichens oder Symbols in unterschiedlichen Schaffensphasen wiederfinden. Es gibt also kein starres Muster, dem sich die Elemente unter- oder zuordnen lassen. Es gibt aber trotzdem, wenn auch nicht einem starren und konzipierten Ziel folgend, eine einzige konsequente Formensprache. Ihre Formen verändern sich zwar ohne Unterlass, jedoch bleibt die Sprache dabei stets dieselbe. Der Bezug zum Wort ‚Sprache‘ ist beabsichtigt, da auch geschriebene Worte einen wichtigen Platz in den Darstellungen von Hans Lenes einnehmen.²⁸

²⁸ Dazu vgl. Kapitel 3.1. *Formensprache und Verwendung von Schrift im Bild.*

„Wie menschliche Wahrnehmung vor sich geht, daß Zeichen, Dinge und Ereignisse in unserem Leben Bedeutung erlangen, ist spätestens seit der Moderne eine zentrale Fragestellung in vielen Bereichen der Wissenschaft und Kunst.“²⁹, schreibt Eva Waniek in der Einleitung ihres Buches *Bedeutung?*. „Diese Frage wurde freilich unterschiedlich beantwortet, je nachdem, welchen Stellenwert man dabei den Sprachen und Zeichen, den Gegenständen und der Welt, den Begriffen und Gedanken, dem Bewußtsein oder den Träumen, aber auch den Wissenschaften und der Kunst einräumte. [...] Diese Situation [des Gegenüberstehens verschiedener Ansätze und Traditionen der Semiotik] könnte nun den Eindruck erwecken, daß es sich bei der Semiotik weniger um *eine Lehre* mit vielfältigen methodischen Ansatzweisen handelt, sondern daß es hier *vielmehr mehrere Semiotiken* gibt, die nur sehr wenig, wenn nicht sogar gar nichts miteinander zu tun haben. Dieser zum Teil berechtigte Eindruck mag weniger mit der heterogenen Struktur des Forschungsgegenstandes »Zeichen« und seiner Medien in Zusammenhang stehen, als vielmehr auf ein interdisziplinäres Forschungsdefizit zurückgehen, das durch den mangelnden Austausch zwischen den Schulen und ihren Methoden hervorgerufen wurde. Von den Auswirkungen dieses Mangels ist vor allem die *Grundlagenforschung* betroffen, da hier viele der sich gegenseitig oft ausschließenden semiotischen Entwürfe zwar detailliert Auskunft über ihren speziellen Anwendungsbereich geben, dabei aber ungeklärt lassen, wie Bedeutung im allgemeinen zu begreifen wäre.“³⁰

Welcher dieser vielfältigen ‚Semiotiken‘ trifft auf die Formensprache von Hans Lenes zu? Die Autorin begann die Suche bei *Phänomen und Logik der Zeichen* von Charles S. Peirce. Dieses Werk stellte sich jedoch im Bezug auf die Zeichensprache von Hans Lenes als unpassend heraus, da die starre Einteilung nach Symbol, Zeichen und Index für das Werk von Hans Lenes nicht geeignet ist, denn die Lenes’schen Symbole und Zeichen sind nicht einteilbar. Sie bewegen sich, sie verwandeln sich, sie ändern willkürlich ihre Bedeutung. Es geht in den Darstellungen von Hans Lenes vielmehr darum, dass eine eindeutige Zuschreibung von Signifikat und Signifikant zugunsten einer ständigen Metamorphose von Formen und Symbolen unterlaufen wird. Dadurch erhält die jeweilige Form einen emotionalen Ausdruckswert.

²⁹ Waniek 2000, S. 9.

³⁰ Waniek 2000, S. 9 – 10.

Dass Emotionen vor allem für die menschliche Kommunikation wichtig sind und das Verhalten maßgeblich beeinflussen, beschäftigt die Psychoanalytiker seit Freud. Seit der *Traumdeutung* hat die konsequente Erforschung des Unbewussten neue Wege und Methoden gefunden. Es wurde deutlich, dass Träume aus unterschiedlichen Codes und Chiffrierungen bestehen, die sich unter anderem in Symbolen zeigen. Symbolisch ist etwas, wenn es mehrere Bedeutungsebenen aufweist. Verena Kast³¹ sagte in einem Vortrag kurz, aber prägnant: „Im Symbol verbinden sich Welt und Psyche, aussen und innen.“³² Es verbinden sich also Bilder und Begriffe mit Emotionen. Carl Gustav Jung hat das Wesen der Symbolik in *Der Mensch und seine Symbole* recht augenscheinlich dargestellt. Dabei unterscheidet er zwischen natürlichen und kulturellen Symbolen. Die natürlichen Symbole „[...] leiten sich von den unbewussten Inhalten der Psyche ab und repräsentieren daher eine enorme Anzahl von Variationen der wesentlichen archetypischen Bilder.“³³ Im Gegensatz dazu werden kulturelle Zeichen bewusst eingesetzt, um eine allgemein gültige Wahrheit zu erklären. Jung meint, dass durch unsere wissenschaftliche Anschauung der Welt die Fähigkeit verloren gegangen sei „[...] instinktive Vorstellungen [...] in ein zusammenhängendes psychisches Muster [zu] integrieren.“³⁴ Dadurch sei die Welt entmenschlicht worden, und der Mensch fühle sich im Kosmos isoliert, „[...] weil er nicht mehr mit der Natur verbunden ist und seine emotionale, unbewußte Identität‘ mit natürlichen Erscheinungen verloren hat. Diese haben allmählich ihren symbolischen Gehalt eingebüßt. Der Donner ist nicht mehr die Stimme eines zornigen Gottes und der Blitz nicht mehr sein strafendes Wurfgeschoss. [...]“³⁵ Der Mensch habe aber nicht nur den Bezug zu den Zeichen der Natur verloren, sondern auch zu der „starke[n] emotionale[n] Energie, die diese symbolische Verbindung bewirkte.“³⁶ Die Symbole unserer Träume, so meint Jung, versuchen ebendiesen Verlust wieder auszugleichen. Jung meint, dass man zur Erklärung dieser Symbolbedeutung der Träume wissen müsse „[...] ob die Darstellungen [im Traum] auf rein persönliche Erfahrungen [des Träumers] bezogen sind oder ob sie von einem Traum zu einem bestimmten Zweck

³¹ Verena Kast, geb. 1943. Dozentin und Lehranalytikerin am C. G. Jung- Institut in Zürich, sowie Professorin für Psychologie an der Universität Zürich.

³² Kast 2008, S. 6.

³³ Jung 1968, S. 93.

³⁴ Ebd., S. 94.

³⁵ Ebd., S. 95.

³⁶ Ebd., S. 95.

aus dem Vorrat der allgemein bewussten Kenntnis ausgewählt worden sind.“³⁷ Jung bezieht sich dabei auf die von ihm aufgestellte Teilung des Unbewussten in das persönliche Unbewusste und das kollektive Unbewusste. „Während das persönliche Unbewusste wesentlich aus Inhalten besteht, die zu einer Zeit bewußt waren, aus dem Bewußtsein jedoch verschwunden sind, indem sie entweder vergessen oder verdrängt wurden, waren die Inhalte des kollektiven Unbewussten nie im Bewußtsein und wurden somit nie individuell erworben, sondern verdanken ihr Dasein ausschließlich der Vererbung.“³⁸ Dieses kollektive Unbewusste, dessen Eigenschaften bei allen Menschen gleichermaßen vorhanden sind, bezeichnet Jung als Archetypen. Er stellt fest, dass nur dann von einem Archetyp die Rede sein kann, wenn dieser Bilder und Emotionen in sich vereint. „Ein blosses Bild ist nur eine Wortillustration ohne besondere Folgen. Wenn das Bild aber mit Emotion geladen ist, gewinnt es an Numinosität (oder psychischer Energie); es wird dramatisch und hat zwangsläufig Wirkungen.“³⁹ Weiters macht er begreiflich, dass „[Archetypen] Bestandteile des Lebens selbst [sind] – Bilder, die mit dem lebendigen Menschen durch die Brücke der Emotionen verbunden sind. Deswegen ist es unmöglich, einem Archetyp eine willkürliche (oder allgemeingültige) Deutung zu geben. Man muss ihn so deuten, wie es der Lebenssituation des betreffenden Menschen angemessen ist“⁴⁰ Die Grundmuster sind je nach Zeit und Umfeld unterschiedlich entwickelt. Archetypen müssen stets in die Sprache der Gegenwart übersetzt werden.⁴¹

Das Ziel dieser Diplomarbeit soll weder eine allumfassende Auseinandersetzung mit der Archetypenlehre sein, noch kann sie ein tiefgehende Zusammenfassung und Kritik an Jungs Theorien und deren Rezeptionen bieten, die häufig im esoterischen Bereich abgestellt werden. Symbole und Zeichen mit der eigenen Biografie, oder gar mit einem ‚geerbten‘ Unbewussten zu verknüpfen, kann zu Trugschlüssen und Passivität von eigenständigen Entscheidungen führen. Dennoch scheint die Idee der Archetypen eine grundlegende zu sein. Sie ist auch an einer positiven Erweiterung des menschlichen Kultur-

³⁷ Ebd., S. 96.

³⁸ Jung 2008, S. 45.

³⁹ Jung 1968, S. 96.

⁴⁰ Ebd., S. 96.

⁴¹ Auch wenn die Autorin im Weiteren auf Jung zurückgreift, wird in den Darstellungen von Hans Lenés nicht direkt auf die von Jung beschriebenen Archetypen eingegangen. Vielmehr soll der Zugang, den Jung durch seine Interpretation von Symbolen möglich macht, berücksichtigt werden.

verständnis beteiligt. Verena Kast beschreibt diese Verbundenheit folgendermaßen: „Im Symbol spricht die Welt, in allem, was sie schon einmal war. Symbole öffnen die persönliche Geschichte zur Menschheitsgeschichte hin. Symbole sind überdeterminiert, stehen in einem komplexen Vernetzungszusammenhang, deshalb können wir uns immer wieder neu mit einem Symbol beschäftigen und auch neue Bedeutungen finden. Im Symbol spricht auch die Welt, wie sie sein wird. Je nach dem Kontext des Symbols verändert sich auch seine Bedeutung, scheinen neue Formen der Bedeutung auf, verändern sich aber auch die mit dem Symbol verbundenen emotionalen Zusammenhänge.“⁴² Symbole wird es immer geben. Sie haben eine hohe Stabilität, jedoch müssen sie im Bezug auf ihre Deutung im Licht des jeweiligen Umfeldes und der jeweiligen Zeit betrachtet werden. Symbole haben nicht nur eine bestimmte Bedeutung, sondern sie können auch für mehrere Personen unterschiedliche Bedeutungen haben. Symbole können innerhalb eines Systems neue Bedeutungen annehmen. Diese neuen Eigenschaften entstehen durch Wechselbeziehungen (Emergenz) verschiedener, einzelner Elemente innerhalb eines Systems. So entstehen neue Qualitäten, die in den Einzelteilen nicht angelegt waren, aber aus der Gemeinsamkeit innerhalb eines Systems entstehen. „Emergenz entsteht durch Rückkopplung und Selbstorganisation in komplexen dynamischen Systemen. [...] Die Rückkopplungsschleifen sind in hohem Masse empfindlich auf äussere Bedingungen.“⁴³ So können sich Symbole bzw. deren Bedeutung auch durch alle Arten von Sinnesreizen verändern. Dadurch geraten die Symbole in ständige Wandlung und es können bewegte Bilder entstehen. Phantasie, Imagination oder Traum bestehen aus einem Fluss dieser symbolischen Bilder. „Erinnerung und Erwartung ist im Symbol zu finden, wie in allen imaginativen Prozessen: Symbole wiederholen, was wir erlebt haben, was uns zugestossen ist (Komplexe) gelegentlich auch, was die Menschheit erlebt und bewältigt hat und was sich in den kulturellen Erzeugnissen niederschlägt (Archetyp). In den Symbolen zeigen sich auch unsere Möglichkeiten. Eigentlich sind Symbole Projektionen unserer imaginären Möglichkeiten im Umgang mit der Welt.“⁴⁴

⁴² Kast 2008, S. 7.

⁴³ Kast 2008, S. 5 - 6.

⁴⁴ Ebd., S. 7.

An Hand zweier Beispiele, dem Herz und der Mauer, werden diese unterschiedlichen Ausprägungen eines Symbols innerhalb der Formensprache von Hans Lenes herausgearbeitet.⁴⁵

2.4.1. Das Herz

Das Herz tritt in zwei verschiedenen Verbindungen auf: Zum Einen als Produzent von Bedeutung innerhalb des Bildkontextes, zum Anderen als Bedeutungsträger, der auf sich selbst verweist. Bei beiden Möglichkeiten funktioniert das Herz als Innerlichkeit, die sich auf das Emotionale bezieht.⁴⁶

Wie schon zuvor erwähnt, bedauert C. G. Jung, dass „[...] die starke emotionale Energie, die diese symbolische Verbindung [von Mensch und Natur] bewirkte [...]“⁴⁷ durch das wissenschaftliche Bewusstsein verloren gegangen sei. Die Symbole unsere Träume, so meint Jung, würden versuchen diesen Verlust auszugleichen. Jung meint weiters, dass, wenn man diese Symbolbedeutung der Träume erklären wolle, man wissen müsse „[...] ob die Darstellungen [der Träume] auf rein persönliche Erfahrungen bezogen sind oder ob sie von einem Traum zu einem bestimmten Zweck aus dem Vorrat der allgemein bewussten Kenntnis ausgewählt worden sind.“⁴⁸

In Abb.7 von Hans Lenes ist eine weibliche Figur zu erkennen, der ein Schmetterlingsflügel angewachsen ist, der die Form eines Herzens andeutet. Die Namen der Schmetterlingsarten richten sich nach der Zeichnung am Flügel. So ist zum Beispiel der Zitronenfalter gelb wie eine Zitrone. Der Schmetterling in der Darstellung von Hans Lenes hat als Zeichnung des Schmetterlingsflügels mehrere kleine Herzsymbole abgebildet. Diese greifen nicht nur formal die Form des Flügels auf, sie lassen auch die Assoziation Herz - Flügel zu. Dabei fallen mindestens zwei passende, allgemein bekannte Redensarten ein: *Die Liebe verleiht Flügel* und *Schmetterlinge im Bauch haben*. Zusätzlich kann der Schmetterling auch als Symbol für Flatterhaftigkeit verstanden werden. Eros kann erst in der Ungebundenheit seine Kraft vollends entfalten. Daraus ist unter anderem

⁴⁵ Natürlich sind zahllose, durch Emergenz beeinflusste Metamorphosen von Symbolen im Werk von Hans Lenes zu finden. Diese können auf unzählige Arten gelesen werden und nicht auf eine einzige Funktion beschränkt werden.

⁴⁶ In Anbetracht dieses Bezuges auf die Innerlichkeit ist die Darstellung einer Landschaft in diesem Kontext nicht zwangsläufig nötig.

⁴⁷ Jung 1968, S. 95.

⁴⁸ Ebd., S. 96.

ableitbar, dass bei Lenes auch Redewendungen auf persönliche Weise zu Bildern werden.

Bilder werden mit Emotionen vereint. Jung bezeichnet in *Der Mensch und seine Symbole* einen Archetyp erst dann als einen solchen, wenn sowohl Bild als auch Emotion in ihm angelegt sind. „Ein blosses Bild ist nur eine Wortillustration ohne besondere Folgen. Wenn das Bild aber mit Emotion geladen ist, gewinnt es an Numinosität (oder psychischer Energie); es wird dramatisch und hat zwangsläufig Wirkungen.“⁴⁹ Mit dieser Analogie zwischen Jung und Lenes kann sinnvoll weitergearbeitet werden.

In Abb. 8 sind es wieder allgemein bekannte Erfahrungen, die in eine persönliche Gestaltungsweise umgewandelt wurden. Hier bildet das Herz in seiner spiegelsymmetrischen Form den Teil einer janusköpfigen Figur. Die Symmetrieachse des Herzens befindet sich im unteren Bildteil auf einer Linie mit der Spiegelachse des Körpers und auch auf einer Linie mit der Achse zwischen dem ‚bösen‘ und dem ‚fröhlichen‘ Gesicht. Das Herz in Kombination mit der janusköpfigen Figur drückt die emotionale Zwiespältigkeit der Liebe aus und ist zugleich ein ureigener Bestandteil dieser. Diese Zweiteilung spricht von der Notwendigkeit beider Seiten. Ohne die ‚andere Seite‘ ist das Herz (und somit auch die Liebe) nicht vollständig. Dazu kommt, dass das Herz dieser Zeichnung im Genitalbereich der doppelköpfigen Figur liegt. Eine Anspielung auf das Zusammenwirken von Sexualität und Liebe ist nicht zu übersehen.

Jung führt in seinem Werk *Der Mensch und seine Symbole* den Begriff Archetyp weiter aus. Es seien „[...] Bestandteile des Lebens selbst [gemeint] – Bilder, die mit dem lebendigen Menschen durch die Brücke der Emotionen verbunden sind. Deswegen ist es unmöglich, einem Archetyp eine willkürliche (oder allgemeingültige) Deutung zu geben. Man muss ihn so deuten, wie es der Lebenssituation des betreffenden Menschen angemessen ist.“⁵⁰ Bei den archetypenähnlichen Symbolen von Hans Lenes ist demnach nicht ihre Deutung durch die Biografie des Künstlers ausschlaggebend, sondern die Beziehung, die sich zwischen dem Betrachter und den Symbolen entwickelt. Der Betrachter muss einen eigenen individuellen Zugang zu den Symbolen herstellen.

⁴⁹ Jung 1968, S.96.

⁵⁰ Ebd., S.96.

Den Zeichnungen von Hans Lenes wird durch das Symbol des Herzens eine Ausdrucksebene hinzugefügt, die jeder einzelne Betrachter ganz alleine für sich erforschen kann. Es ist eben nicht nur eine Zeichnung einer Figur mit Schmetterlingsflügeln oder eine (von vielen) Darstellungen eines Januskopfes – es ist mehr als das: das Lenes'sche Herz schafft einen erweiterten Kontext, es ist kontextbildend. Und das in zwei, bereits anfangs erwähnten Kategorien: Zum Einen innerhalb eines Kontextes (als Teil einer Handlung) und zum anderen als Kontext (als Handlung).

Das Herz innerhalb eines Kontextes ist an Hand folgender drei Zeichnungen erkennbar: Abb.9 ist die Übermalung eines Druckes. Hier setzt Hans Lenes ein stilisiertes Herz in die obere Bildmitte. Darunter sitzen zwei Männer, ein alter und ein junger. Sie sind in ein Gespräch vertieft. Durch das Herz wird die Art der Beziehung der Männer zueinander ausgedrückt. Diese befinden sich nicht einfach nur in einem Gespräch, sondern es wird dem Betrachter vermittelt, dass es sich um eine besondere Beziehung handelt und somit auch um ein besonderes Gespräch. Abb. 10 zeigt eine weibliche Figur, auf/in deren Brust ein Herz gezeichnet ist. Diese Zeichnung macht die Doppeldeutigkeit des Symbols Herz deutlich – als lebenswichtiger Bestandteil des menschlichen Organismus und als metaphorischer Sitz der Gefühle als etwas Privates und Inneres. In Abb. 11 sieht man, wie sehr die Symbole ihre Form verändern können: Durch das Kippen der Spitze nach rechts verwandelt sich das Herz in fliegende Küsse (Kussmünder), immer noch als Zeichen der Liebe, verstärkt durch das Ritual des kulturellen Zuneigungszeichens. Eindeutig sind die Figuren im Bild als Mutter mit ihren Kindern auszumachen, da das Wort *Mama* mehrmals und wie ein Schriftband dargestellt wird.⁵¹ Sowohl bei der Zeichnung mit dem Schmetterling, der janusköpfigen Figur, und auch bei der Darstellung der Mutter mit ihren Kindern wird das Thema Liebe mit einem Augenzwinkern dargestellt. Die Vielschichtigkeit menschlicher Beziehungen kommt mit Hilfe einfacher Symbole zum Vorschein. So können mehrere Bedeutungsebenen spielerisch in das Bild aufgenommen werden. Dabei kann durch Schrift im Bild eine zusätzliche Steigerung erzielt werden, wie dies in den nächsten Darstellungen der Fall ist.

⁵¹ An Hand von Abb. 11 soll angemerkt werden, dass die Sexualität im Werk von Hans Lenes auf eine eigenständige und konsequente Weise thematisiert wird. Die Frau in dieser Darstellung trägt einen extravaganten Bikini. Abbildungen von Figuren in Gewand, kommen im Œuvre von Hans Lenes nicht sehr häufig vor.

Das Herz als Kontext kann auch in zwei Zeichnungen aus dem Jahr 2005 (Abb. 12, Abb.13) erkannt werden: Das Herz als Symbol tritt in beiden Zeichnungen als bilddominantes Thema auf. Es gibt keine anderen Bezugspunkte einer Handlung im Bild. Landschaften, Figuren, sowie eine genaue Definition des Ortes und der Zeit fehlen. Der Betrachter kann jedoch trotz der fast gegenstandslosen Gestaltung (außer dem Symbol Herz) einen bestimmten innerlichen Ausdruck von Emotionen erkennen. Dieser bezieht sich nicht auf die erzählerische (lyrische, poetische) Liebe, wie z.B. zwischen Mutter und Kindern. Er bezieht sich auch nicht auf das Herz als menschliches Organ. Er erfüllt einzig die Aufgabe, den Verweis auf das Innere zu liefern. Es wird eher ein Gefühlsmoment als eine Gefühlsbeziehung dargestellt. In Abb. 12 sind insgesamt vier Herzen zu sehen, von denen zwei vom Bildrand beschnitten sind. Der Hintergrund der Zeichnung beschränkt sich auf ein atmosphärisches Blau. Die beiden vollständigen Herzen befinden sich in der Bildmitte, wobei eines größer ist als das andere. Der Umriss des großen, vollständigen Herzens ist mit einer sehr zarten, teils durchlässigen, roten Linie gestaltet. Ausgefüllt ist es mit roter, blauer, gelber und grüner Aquarellfarbe. Es fällt jedoch schwer zu erkennen, ob sich diese Farbflächen im Herzen befinden, oder ob sie eher Teil des Hintergrundes sind – so, als ob das Herz durchsichtig wäre. Genausowenig lässt sich das kleine vollständige, mit roter Farbe ausgemalte Herz auf einer bestimmten Ebene im Bildraum verankern. Es kann sowohl hinter, also auch auf, sowie vor dem großen Herzen liegen. Rechts oberhalb des großen Herzens finden sich die beiden Herzen, die aus dem Bildraum ragen. Von dem oberen ist sogar nur noch die untere Spitze in der Zeichnung zu sehen. Sie scheinen wie Luftballone durch den Raum zu schweben. Dennoch sind sie nicht vollkommen losgelöst, da ein breites, rotes Farbband das bilddominante Herz mit dem in Rot gefassten Blattrand verbindet. Eine mögliche Interpretation der Autorin lautet: es ist eine leichtlebige Liebe dargestellt, die dennoch fest im Boden verankert ist.

Die nächste Zeichnung (Abb. 13) zeigt uns, dass die Liebe aber nicht nur die Eigenschaften von Leichtigkeit - bis hin zu einem schwerelosen Zustand besitzt -, sondern auch dunkle und beengende Emotionen hervorrufen kann: der Hintergrund ist in Schwarz, Grau und Blau gehalten. Aus ihm tritt ein Herz hervor, das von einem roten Pfeil durchbohrt ist. Kann der Pfeil als der Pfeil Cupidos verstanden werden? Wir finden die Rundungen des Herzens durch viele kleine Striche aufgebrochen, sie suggerie-

ren ein von Leidenschaft entflammtes Herz. Die rechte Hälfte des Bildfeldes, in der auch die Spitze des Pfeiles abgebildet ist, wird von geometrischen Formen dominiert, während in der linken Hälfte blumenartige Formen zu sehen sind. Eine dieser Blumen befindet sich innerhalb des Herzens. Diese lässt ihren Kopf jedoch hängen (den Kopf hängen lassen steht für Entmutigung, Redewendung: *Lass den Kopf nicht hängen!*). All diese einander widersprechenden Elemente (die neonorange Farbflächen als Kontrast zu der allgemein dunklen Farbigkeit, die nicht eindeutig lesbaren Zeichen der Hoffnung, Liebe und Enttäuschung) lösen eine unbehagliche Unruhe aus. Diese wird durch zwei schwarze, ebenfalls unruhige, senkrechte Linien zu beiden Seiten des Herzens verstärkt. Den Betrachter befällt unvermittelt nicht nur Unruhe, sondern auch Neugierde nach der Situation, die solche Gefühlsstürme hervorrufen könnte. Der Betrachter macht sich dadurch zum Subjekt einer Handlung – er scheint vom Künstler jedoch auch in diese Position gedrängt zu werden, denn lediglich durch die Initialen des Künstlers innerhalb des Herzens sowie dem Satz *Mein Herz ist in der Hose* rechts über der Signatur verweist der Künstler auf sich selbst als Subjekt. So wie das Thema Liebe zuvor mit einem Augenzwinkern zum Ausdruck gebracht wurde, so kann man hier eine Selbstironie verspüren, deren Wurzeln stärker auf der Seite des dunklen Humors zu finden sind.

2.4.2. Die Mauer

Mauerdarstellungen sind im Vergleich zu den Darstellungen mit Herzen viel stärker an ihr Umfeld, als an die Landschaftsdarstellung, gebunden. Der Grund dafür liegt in der Sache selbst. Der Begriff Mauer beinhaltet grundsätzlich eine andere Thematik als der Begriff Herz. Herz schafft Beziehung, Mauer eine Trennung. Mauer kann nicht nur als emotionale Abkoppelung verstanden werden, sondern sie kann auch Teil einer Landschaft und dadurch auch als Teil der Geschichte dieser Landschaft verstanden werden. Mauern sind stets aus bestimmten Gründen und von Menschenhänden errichtet worden. Sie trennen eine von der ‚anderen Seite‘ und definieren dadurch das ‚Andere‘ erst als solches. Mauern rufen Konflikte hervor, schützen aber auch vor solchen durch ihre potentielle Unüberwindlichkeit. Mauern sind Grenzsymbole. Und Grenzen sind solche nur, wenn sie auch überschritten werden können. Solche Grenzüberschreitungen sind oft energiegeladen und mit Sprengkraft im wörtlichen Sinn verbunden.

Auf Grund der unterschiedlichen Grundeigenschaften der Mauer in Vergleich zum Herz, bedarf das Kapitel *Mauer* einer anderen Kategorisierung. Man kann nicht sagen, dass einmal die Mauer innerhalb des Kontexts und ein anderes Mal die Mauer als Kontext auftaucht. Mauer ist stets Teil des Kontexts, ihre Präsenz ist unübersehbar. Sie kann aber sehr wohl, ähnlich dem Herzen, Ausdruck einer Stimmung sein. Dabei spielt die Darstellungsweise der Mauer eine bedeutende Rolle: Wird die Mauer als dreidimensionales Gebilde dargestellt und befindet sie sich in einer stark idealisierten Landschaft, so kann angenommen werden, dass es sich dabei um die Bedeutung von Mauer per se handelt. Sie wird innerhalb der Landschaft real.

Als Beispiel hierzu soll noch einmal Abb. 1 herangezogen werden. In der Bildmitte sind zwei Mauern zu erkennen. Sie sind verwinkelt, schwarze Rechtecke verweisen auf Öffnungen (Fenster oder Türen). Ein Haupttor ist zu erkennen. Zwischen den Mauern reiht sich Stacheldraht. Die Mauer in dieser Zeichnung verweist auf das dargestellte Thema der Schlacht. Es werden sowohl kompositorisch, als auch inhaltlich zwei Landesteile voneinander getrennt. Gleichzeitig wird das gewaltsame Überschreiten und damit die Bedeutung dieser Trennung vor Augen geführt.

Wird die Mauer jedoch abstrahiert dargestellt, zum Beispiel in Form von Zacken (Abb. 14 und Abb. 15), oder in einer undefinierbaren, stark abstrahierten Darstellung (Abb. 16) als Zeichen sichtbar, kann man annehmen, dass es sich dabei um Mauer als Stimmungsausdruck handelt. Abb. 14 ist sehr kompliziert aufgebaut und die Orientierung fällt sehr schwer: Eine nach links unten stark abfallende schwarze Linie kann als Horizont begriffen werden. Etwas weiter über der Bildmitte findet sich ein angedeutetes, geometrisch konstruiertes Objekt, das nach der Formensprache von Hans Lenes als Fabrikgebäude verstanden werden kann. Eine blaue Lasur mit Wasserfarbe deutet einen Schatten auf dem Gebäude an. Dieselbe blaue Farbe zieht sich unterhalb des Gebäudes weiter und bildet den Grundton einer Fläche, die sich bis an den unteren Bildrand zieht. Links und rechts neben dem Gebäude formieren sich orange-gelbe Zacken. Die linke Hälfte dieser Zacken gewinnt durch eine blau-grüne Schraffur eine Räumlichkeit, die durch rote Rechtecke (als Öffnungen) verstärkt wird. Die Zacken sind vollständig mit oranger Farbe gefüllt. Hier ist eine Anspielung auf eine Mauer erkennbar. Die rechte Hälfte der Zacken weist diese Schraffur jedoch nicht auf. Dadurch erhalten sie eine Flächigkeit, die sie rein als Zacken verständlich werden lässt. Eine parallele Linie formt

ein gelbes Zackenband. Dabei entsteht ein Innenbereich, der mit Farbflecken und roten Linien gefüllt ist. Die Autorin geht davon aus, dass die Zacken keine Mauer darstellen, sondern als Ausdruck einer Stimmung funktionieren sollen. Dazu kommt, dass die linke Bildhälfte mit der angedeuteten Mauer von einer ruhigen blauen Fläche eingenommen wird, während die rechte Bildhälfte mit den Zacken einen unruhigen Kontrast darstellt. Geschwungene rote Striche und ein diffus bunter Hintergrund dominieren die rechte Seite der Zeichnung. Diese beiden Gestaltungsmittel (Zacken und bewegte Linien), sowie der Kontrast zu der ruhigeren linken Bildhälfte vermitteln einen dynamischen und energiegeladenen Eindruck. Es werden nicht die Eigenschaften einer Mauer per se dargestellt, sondern die Emotionen, die eine Mauer auslösen kann.

Ähnliches kann auch in Abb. 15 festgestellt werden, allerdings ist in dieser Zeichnung die Komposition durch weniger Details eindeutiger zu erkennen. Es sind zwei Figuren, eine rote und eine blaue, im Profil dargestellt. Sie füllen das gesamte Blatt und sind auf der Höhe der Oberschenkel vom Bildrand beschnitten. Die Figuren sind scheinbar nackt und ihre Genitalien sind zu erkennen. Dabei steht Rot für Frauen und Blau für Männer – ein häufig bei Lenes verwendeter Farbcode. Auf dem Rücken der Frau hängt in einem Orange-rot eine kleine Figur, ein Kind. Die beiden Figuren stehen so eng zusammen, dass zwischen ihnen nur wenig von dem weißen Hintergrund zu sehen ist. Das obere Viertel der Zeichnung (dort wo der blaue Himmel erwartet wird) wird von einer gelben Farbfläche ausgefüllt. Die gleiche gelbe Farbe tritt in den Zacken auf, die in der Bildmitte, vor (oder auf) dem schmalen weißen Streifen zwischen den Figuren, von links nach rechts, im Zickzack springen. Dabei sind die Spitzen, die nach links zeigen jedes Mal von der roten Figur überlagert, so dass nur die Spitzen nach rechts sichtbar sind. Am linken unteren Bildrand steht *meat meets meat II*. Dies ist nicht nur als Wortspiel zu verstehen, sondern thematisiert auch die Handlung dieser Zeichnung. Dabei spielen die Zacken eine wichtige Rolle. Sie lassen die Begegnung der Körper nicht nur dynamischer erscheinen, sondern zeigen auch den Grundton dieses Treffens an. Nicht nur ein überspringender erotischer Funke, sondern auch (daraus entstehende) Konflikte und Aggressionen werden impliziert. Dabei liegt das Gewicht dieser Begegnung bei der roten, weiblichen Figur. Nicht nur durch ihre Farbigkeit und die Verstärkung durch die kleine Figur am Rücken, sondern auch, weil die Zacken (durch die Überdeckung) sie

nicht zu treffen scheinen, beziehungsweise sogar von ihr ausgehen könnten, scheint sie zu dominieren.

Nicht immer ist die Unterscheidung zwischen dem Symbol Mauer als Grenze innerhalb einer Landschaft (so wie dies sehr eindeutig in Abb. 5 der Fall ist) oder wie in den beiden gerade besprochenen Zeichnungen (Abb. 14 und Abb. 15) als Ausdruck von Energie, Dynamik, Aggression und Konflikt einfach zu unterscheiden.

Eine Zeichnung, in der nicht klar zuzuordnen ist, wie die Mauer zu verstehen ist, ist Abb. 16. Sie ist im selben Jahr wie Abb. 14 entstanden und weist dieselbe Farbigkeit auf, mit dem Unterschied, dass in Abb. 16 Gelb, Orange, sowie Neonorange und Neonrosa durch ein vermehrtes Einsetzen von Schwarz nicht so ausgeprägt auftreten. Vom linken unteren Blattrand steigt eine Gitarre spielende Person in eben diesen Gelb- und Orangetönen auf. Sie ist erst ab den Oberschenkeln sichtbar. Das Geschlecht ist nicht eindeutig definiert. Der Kopf der Figur endet knapp unter der Bildmitte. In der oberen Bildhälfte erstreckt sich, von der rechten oberen Ecke ausgehend, eine perspektivische Mauer mit Zacken, die in Richtung der Gitarre spielenden Figur zeigen. In einem dem Betrachter zugewandten Stück der Mauer, genau über der Figur, befindet sich eine dieser bereits öfters beschriebenen Öffnungen in Form eines Rechteckes. Ein roter Weg schlängelt sich vom Horizont rechts oben bis zu dieser Öffnung und setzt sich auf der anderen Seite der Mauer fort. Auf dem Stück des Weges, das sich außerhalb der Mauer befindet, ist eine Ansammlung von schwarzen Punkten und vertikalen Strichen zu sehen: es sind Menschen. Wieso nun ist in dieser Zeichnung die Mauer nicht eindeutig einer Einteilung ihrer Bedeutungsmöglichkeit zuzuordnen? Dies liegt an zwei Handlungssträngen: zunächst gibt es eine Handlung innerhalb der Landschaft. In dieser ist die Mauer als eine real existierende Mauer zu lesen. Die Handlung ist jedoch nicht eindeutig fassbar, da man nur weiß, dass sich auf der einen Seite der Mauer Menschen auf der Straße befinden und auf der anderen nicht. Es gibt keinen Indikator, der für eine bestimmte Leserichtung spricht. So können die Menschen aus dem Gebiet innerhalb der Mauer flüchten, sie können aber genauso gut in dem Bereich innerhalb der Mauer Schutz suchen wollen. Im zweiten Handlungsstrang nimmt die Mauer nicht nur in ihrer Farbigkeit (gelb und neonrosa), sondern auch in der Komposition Bezug auf die Figur (die Zacken deuten auf die Figur, die Figur und die Mauer bilden eine Diagonale von links unten nach rechts oben). Es scheint, als ob die Bewegung der eben beschriebenen

Handlung sich auf einer zweiten Ebene fortsetzen würde: die Bewegung der Menschen auf dem Weg und die Bewegung der Gitarre spielenden Figur erzeugen eine Stimmung, die nicht explizit auf dem Papier festgehalten wird. Um das Argument dieser zweiten Bedeutungsmöglichkeit zu bestärken, soll hier dem Leser ein Verweis von Lenes am unteren rechten Bildrand, nicht länger vorenthalten werden: *Electric Ladyland*. Dieser Verweis bezieht sich auf das posthum 1967 erschienene Album von Jimi Hendrix, das als Höhepunkt seiner Karriere und seines musikalischen Genius verstanden wird. Dieser Verweis bezieht sich eben nicht nur auf die Figur, sondern vielmehr auf die Musik, die dieser im Begriff zu spielen ist. In dem Moment, in dem die für den Betrachter nicht hörbare Musik ein Thema dieser Zeichnung wird, werden die Zacken der Mauer zum Ausdruck dieser aggressiven, energiegeladenen und spitzen Töne, die Hendrix den Saiten der Elektrogitarre entlockt hat.

Die Mauer ist auch in Abb. 17 das kompositorisch bildzentrale Thema. Sie breitet sich perspektivisch von der rechten oberen Ecke über den Großteil des Blattes aus und endet ebenfalls am rechten Bildrand, im unteren Drittel. Die Mauer wird nicht nur von einem Fluss, der von einem Wasserbecken gespeist wird, durchschnitten, sondern auch von einer Straße, gesäumt von Telefonmasten, mehrmals durchbrochen. Die flächige Darstellung von Zacken ist ebenfalls in der Zeichnung zu finden. Diese umgeben einen stilisierten Hammer. Durch diese Flächigkeit und die Bedeutungen von Hammer und Zacken, zieht dieses Symbol viel Aufmerksamkeit auf sich.

An Hand dieser Zeichnung (Abb. 17) soll die Frage aufgegriffen werden, wie wichtig die Schrift im Bild ist. Dort, wo drei rote Figuren rechts unten am Bildrand empor steigen, steht 22.2.43 *Weißer Rose* geschrieben. Das Datum bezieht sich auf das Datum der Verurteilung und Hinrichtung der Mitglieder der Widerstandsgruppe Weiße Rose: Sophie und Hans Scholl, sowie Christoph Probst. Die Zeichnung selbst hat Hans Lenes 1993 datiert.

Mag im Bild mit der Gitarre spielenden Figur die Bildunterschrift *Electric Ladyland* (Abb. 16) nicht überraschend sein, ist in Abb. 17 der Zusammenhang zwischen Wort und Bild nicht so einfach herzustellen. Beiden ist das Umfeld des Künstlers gemein. Hans Lenes besitzt das Album *Electric Ladyland* und hat dieses fast exzessiv gehört. Abb. 17 ist 1993 entstanden, also 50 Jahre nach der Urteilsverkündung im ersten Pro-

zess gegen Mitglieder der *Weißten Rose*. Das Bild muss aber nicht zwangsläufig mit der Geschichte der Gruppe *Weißte Rose* zu tun haben. Im März 1993 verübte die RAF einen Sprengstoffanschlag auf die Justizvollzugsanstalt Weiterstadt. Die mediale Berichterstattung des 50. Jahrestages (im Februar) und des Anschlages (im März) könnten für Hans Lenes anlassgebend gewesen sein, um diese geballten medialen Eindrücke zu verarbeiten. Der 50. Todestag und die 1993 vorherrschende Terrorwelle können Anlass gewesen sein, über die Geschichte Deutschlands nachzudenken. Dabei spielt der Fall der Berliner Mauer eine bedeutende Rolle. Da Hans Lenes selbst als junger Mann in Berlin gelebt hat, und sowohl die Ost- als auch die Westseite, aber auch die Konflikte durch die Berliner Mauer erlebt hat⁵², ist seine innere Verbundenheit zu diesem Thema verständlich. Es scheint, als ob Andeutungen und Symbole (Mauer, Hammer, Schrift und so weiter) innerhalb der Zeichnung darauf hinweisen, dass sich die Thematik der Darstellung mit der politischen Situation in Deutschland und der Geschichte Deutschlands in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt. Interessanterweise sind diese komplexen historischen Zusammenhänge nicht per se im Bild angelegt, sondern erschließen sich nur dem Betrachter, der die Verweise deutet. Die Autorin behaupten, dass es sich bei den Symbolen dieser Darstellung nicht um den Ausdruck einer Stimmung mithilfe der Eigenschaften eines speziellen Zeichens handelt, sondern um die Schaffung von Inhalt und Bedeutung durch kulturelle Symbole.

3. Eine Annäherung an das Werk von Hans Lenes in Bezug auf Traum- und Phantasiedarstellungen

3.1. Formensprache und Verwendung von Schrift im Bild

Bei vielen Zeichnungen von Hans Lenes ist Schrift in das Bildfeld integriert. Wieso ist diese Schrift als Teil der Formensprache relevant? Wie ist die Beziehung zwischen Schrift, Symbolen und Bild zu verstehen?

⁵² Angaben über den Aufenthalt des Künstlers in Berlin, sowie die Anmerkung zum Besitz des Jimi Hendrix Albums *Electric Ladyland*, stammen aus einem informellen Gespräch zwischen Hans Lenes und der Autorin am 17.7.2012.

In der Zeichnung mit der Darstellung von fliegenden Kussherzen (Abb. 11) wird durch das Wort *Mama* die Beziehung zwischen den Figuren ausgedrückt. Die Anordnung und die Wiederholung des Wortes erinnern an eine Sprechblase. Man kann annehmen, dass die Kinder in dieser Szene nach ihrer Mutter rufen. In Abb. 13 findet sich in der rechten unteren Bildhälfte über der Signatur der etwas unleserliche Satz *Mein Herz ist in der Hose*. Hier wird auf das Thema der Zeichnung hingewiesen. In ihr ist das Herz von einem Pfeil durchdrungen. Dies ist die symbolische Darstellungskonvention eines gebrochenen Herzens, sowie durch Eros Pfeile erschaffene Liebe. Der Satz *Mein Herz rutscht in die Hose* drückt umgangssprachlich das ‚sich in einer unangenehmen Situation befinden‘ aus: etwa, wenn jemand erschrickt, Angst bekommt oder Nervenkitzel verspürt. Innerhalb des Herzens finden sich die Initialen *HL*. Man erkennt, dass sich hier der Künstler sehr stark mit dem Thema der Zeichnung identifiziert.

Auch in dem Kapitel über die Mauer stößt man auf einige Zeichnungen, die durch Schrift im Bild neue Ebenen eröffnen: Abb. 16 verweist nicht nur durch eine Gitarre spielende Figur, sondern auch mit den Worten *Electric Ladyland* auf Musik. Dadurch bringt Hans Lenes den auditiven Einfluss von Elektrogitarren und Jimi Hendrix auf das Papier. Ähnliches entdeckt man auch in Abb. 17: 22.2.43 *Weißer Rose*. Dieser Vermerk lässt die gesellschaftspolitischen Reflexionen, die an sich bereits in der Zeichnung durch kulturelle Symbole angelegt, und um einige Aspekte erweitern.

All diese Symbole, Zeichen, Verweise und sprichwörtlichen Darstellungen lösen unwillkürlich einen Assoziationsvorgang aus. Die Gedanken beginnen zu fließen, die Phantasie ist im höchsten Maße beteiligt.

Achim Stephan geht in seinem Beitrag *Psychoanalytische Bedeutungshypothesen* – nachzulesen im Sammelband *Bedeutung?* - nicht nur der Frage nach, wie Freuds Beitrag zur Ganzheit der Bedeutung einzuschätzen ist, sondern auch, welche Eigenschaften Fehlleistungen, neurotische Symptome und Träume zum Träger von Inhalt und Bedeutung werden lassen. Seine These muss „[...] vor dem Hintergrund [Freuds] assoziativistische[r] Bedeutungstheorie beurteilt [...]“⁵³ werden. „Denn Bedeutung zu haben, heißt danach für ein Wort, daß die ihm entsprechende Wortvorstellung mit einer pas-

⁵³ Stephan 2000, S. 55.

senden Objektvorstellung assoziativ verknüpft ist. Es bedarf nur eines kleinen Abstraktionsschrittes, diese Beziehung umzukehren [...].⁵⁴

Benutzte Freud am Anfang seiner Forschungen die Methode der Hypnose, so stieg er bald auf die Methode der freien Assoziation um. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit mit Hilfe der sekundären Bearbeitung eines Traumes, sämtliche Inhalte und Bedeutungen aufzuspüren, denn „[...]Zwangsrituale, neurotische Symptome, Träume und Fehlleistungen [...] [verfügen] über Inhalt und Bedeutung [...]. Und dies, obwohl sie weder in einem konventionellen Sinne als bedeutungstragende Zeichen angesehen werden könnten noch dazu intendiert seien, anderen etwas mitzuteilen [...].“⁵⁵ Der Großteil der Bedeutungsproduktion entsteht dabei durch Sprache und Wortvorstellungen. „In [Freuds] prä-analytischen Schrift *Zur Auffassung der Aphasien* hat [er] explizit erläutert, wodurch seines Erachtens Wörter ihre Bedeutung erhalten: Sprachliche Ausdrücke werden innerpsychisch durch Wortvorstellungen repräsentiert, die sich aus einem Klang-, Schrift-, Lese- und Bewegungsbild zusammensetzen; Gegenständen entsprechen dagegen sogenannten Objektvorstellungen, die aus den verschiedenartigsten visuellen, akustischen taktilen und kinästhetischen Elementen bestehen. [...] Was Wortvorstellungen beziehungsweise die (von Freud) mit diesen identifizierten Wörter bedeuten, hängt demnach davon ab, welche Vorstellungen assoziativ mit ihnen verknüpft sind.“⁵⁶ Stephan legt weiters dar, dass Freud von der Existenz einer Denksprache ausgegangen ist: „Ebenso grundlegend wie die Annahme eines assoziativ organisierten psychischen Systems ist Freuds Postulat der Existenz einer >Denksprache⁵⁷<, einer >Language of Thought<, deren Inhalte gewöhnlich dem Bewußtsein zugänglich und alltags-sprachlich mitteilbar seien.“⁵⁸ Diese können versperrt sein und gelten dann als verdrängt und unzugänglich. In Träumen und Symptomen können diese trotzdem zum Vorschein kommen. „Freud scheint angenommen zu haben, daß in diesen Fällen der Assoziationsvorgang von den Elementen der >Denksprache< nicht wie sonst üblich zu den Wortvorstellungen, sondern zu den mit diesen assoziierten visuellen Objektvorstellungen (im

⁵⁴ Stephan 2000., S. 55.

⁵⁵ Ebd., S. 52.

⁵⁶ Ebd., S. 53.

⁵⁷ Die Denksprache kann sich von einer tatsächlich gesprochenen Sprache unterscheiden, ihre Struktur ähnelt aber einer öffentlichen Sprache. Latente (Traum-)Gedanken sind zu der Kategorie der Denksprache zu zählen. Vgl. Stephan 2000, S. 56 -57.

⁵⁸ Stephan 2000, S. 53.

Traum) [...] führt. Besonders ausführlich hat Freud die unentdeckte ablaufende Chiffrierung an Träumen erläutert: Danach erfahren die latenten Gedanken durch die vier Mechanismen der Traumarbeit (Verschiebung, Verdichtung, Rücksicht auf Darstellbarkeit und sekundäre Bearbeitung) eine Umwandlung in visuelle Bilder – eine >Übersetzung< in den manifesten Trauminhalt.“⁵⁹

In mehreren Beispielen zeigt sich, „[...] daß Freud den manifesten Trauminhalt tatsächlich und nicht bloß in einem metaphorischen Sinne als *Übersetzung* eines Gedankens in die >Sprache des Traumes< auffaßte.“⁶⁰ Stephan legt dar, dass Freud nicht nur den manifesten Phänomenen einen sprachanalogen Status zuschreibt, sondern auch nach der Beschaffenheit eines semantischen Profils von manifesten Phänomenen fragt. Dazu vergleicht er das Verhältnis von manifesten Phänomenen⁶¹, latenten Traumgedanken⁶² und deren Äußerungen in der Alltagssprache: „In unseren alltagssprachlichen Äußerungen erfüllen die von uns gebrauchten Wörter und Sätze verschiedene semantische Funktionen: Sie denotieren, konnotieren, attribuieren, referieren und haben Wahrheitsbedingungen. Den mentalesischen Repräsentationen werden in der Regel die gleichen semantischen Eigenschaften zugeschrieben. Zwischen unseren sprachlichen Äußerungen und ihren mentalen >Vorfahren< besteht allerdings gewöhnlich kein *semantisches* Verhältnis, es sei denn, wir nehmen explizit auf unsere Gedanken Bezug. Meistens beziehen

⁵⁹ Stephan 2000, S. 54.

⁶⁰ Ebd., S. 54.

⁶¹ Der Begriff ‚manifeste Inhalt‘ wurde von Freud in der *Traumdeutung* eingeführt und steht mit dem Begriffen ‚latenter Traumgedanke‘ oder ‚Trauminhalt‘ in enger Beziehung. Manifeste Inhalt meint „[...] den Traum, bevor er der analytischen Untersuchung unterzogen wird, so wie er dem Träumer erscheint, der daraus eine Erzählung macht. Im weiteren Sinne spricht man vom manifesten Inhalt jener verbalisierten Produktion – von der Phantasie bis zum literarischen Werk –, die man nach der analytischen Methode interpretieren will.“ Laplanche/Pontalis 1991, S. 302

⁶² ‚Latente Inhalt‘ (auch ‚Traumgedanken‘ od. ‚latente Traumgedanken‘ genannt) wird nach dem *Vokabular der Psychoanalyse* wie folgt definiert: „Gesamtheit der Bedeutungen, zu der die Analyse einer Produktion des Unbewußten, besonders des Traumes, führt. Einmal entziffert, erscheint der Traum nicht mehr wie ein Bilderrätsel, sondern wie eine Organisation von Gedanken, wie eine Erzählung, die einen oder mehrere Wünsche ausdrückt.“ Laplanche/Pontalis 1991, S. 277. Wichtige Einflüsse auf den latenten Trauminhalt sind Kindheitserinnerungen, Tagesreste, Körperempfindungen.

Der ‚manifeste Inhalt‘ (oft auch bloß ‚Inhalt‘) ist im Gegensatz zu dem, durch die Analyse entzifferten und dadurch richtigen latenten Inhalten als die entstellte Version zu bezeichnen.

Die Beziehung zw. ‚Trauminhalt‘ und ‚Traumgedanken‘ beschreibt Freud in der *Traumdeutung* folgendermaßen: „zwei Darstellungen des selben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und Übersetzung kennenlernen sollen. Die Traumgedanken sind uns ohne weiteres verständlich, sobald wir sie erfahren haben. Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte.“ Freud 2009, S. 284.

sich unsere Mitteilungen auf Dinge und Sachverhalte der äußeren Welt und nicht auf unsere internen Zustände. [...] Sowenig alltagssprachliche Äußerungen auf Gedanken referieren, so wenig referieren manifeste Phänomene auf psychoanalytisch ermittelten latenten Gedanken: Manifeste Phänomene beziehen sich nicht semantisch auf ihre mentalen Ursprünge. Das bedeutet jedoch nicht, daß sie überhaupt keine semantische Rolle haben. Vor dem Hintergrund Freuds assoziationistischer Bedeutungstheorie spricht einiges für die Annahme, daß sich seiner Ansicht nach die manifesten Phänomene auf dieselben *Sachverhalte* beziehen wie die latenten Gedanken, von denen sie abstammen. Sie >erben< gewissermaßen deren Inhalt und Bedeutung.“⁶³

Zusammengefasst lautet die These Stephans: Mit Hilfe einer sogenannten Denksprache, werden Wortvorstellungen und Objektvorstellungen miteinander verknüpft. Dabei beruft sich Stephan jedoch nicht auf eine kulturtheoretische Schrift Freuds, sondern auf eine Arbeit Freuds, die medizinisch zu verstehen ist. Dennoch scheint diese Verknüpfung von Sprache und Vorstellungskraft auch im Bereich der bildenden Kunst relevant zu sein.

Wie lässt sich dies nun auf die vorher angesprochenen Darstellungen von Hans Lenes beziehen? Freuds assoziationistisches Vorgehen beim Entschlüsseln von Träumen hat gezeigt, dass Bedeutungen und Inhalte, die scheinbar ohne Verknüpfung erscheinen, dennoch vererbte Gemeinsamkeiten besitzen. Die Zeichnungen von Hans Lenes sollen in Zusammenhang mit diesen Bedeutungsassoziationen betrachtet werden. Bei diesen mischen sich Denksprache, Alltagssprache und Sprichworte mit Darstellungskonventionen, Zeichen und Symbolen. All diese Ausdrucksmöglichkeiten tragen Bedeutung und Inhalt, jede auf ihre bestimmte Art und Weise. Sie alle greifen ineinander und können als ein Ganzes interpretiert werden. Dadurch entstehen unterschiedliche Bedeutungsebenen und auch unterschiedliche Bedeutungen. An Hand von Abb. 13 kann dies erörtert werden. Die Zeichnung besteht aus einer Reihe interpretierbarer Objekte: dem Herz mit Pfeil, dem Herz, in Flammen aufgehend, und der Blume mit hängendem Kopf. Diese Zeichen sind nicht nur grafisch dargestellt, sondern sie erhalten eine gesteigerte, assoziative Bedeutung durch den Inhalt, den sie als Sprichworte vermitteln. Zusätzlich steht der Satz *Mein Herz ist in der Hose* geschrieben. Dieser bezieht sich nicht nur auf eine Redensart, sondern gleichzeitig auf das Subjekt und den Ort der Handlung inner-

⁶³ Stephan 2000, S. 57.

halb der Zeichnung. Die Initialen des Künstlers bestärken diese Assoziation. Der Beobachter erschließt durch allgemein gültige Zeichen und Sprichworte, also durch Bild und Sprache, die Darstellungen und schafft somit erweiterten Spielraum in der Rezeption. Lenes greift dabei auf leicht lesbare Symbole und auf Alltagssprache zurück. Diese erzeugen eine Verknüpfung von semantischen Verhältnissen, wie Stephan dies in der psychotherapeutischen Arbeit erkennt. Dabei ist jedoch nicht die Selbsttherapie des Künstlers Sinn des Schaffens, sondern die Werke selbst weisen auf eine künstlerische Formensprache hin, die über den Umweg der Erkundung der menschlichen Psyche und deren Mechanismen, ihre Aussagekraft erlangt. So wie Stephan eine Analogie zwischen latenten und manifesten Traumgehalten und der Alltagssprache herstellt, so kann die Lenes'sche Formensprache mit Hilfe psychoanalytischen Vokabulars eine Annäherung an das Werk von Hans Lenes schaffen.

3.2. Wechselwirkungen zwischen Traumdarstellungen in der bildenden Kunst und einer Öffnung der Gesellschaft

Zu Beginn dieses Kapitels soll auf die spezielle Form der Darstellung von Träumen eingegangen werden. Angefangen bei den bildlichen Illustrationen der Bibel, die die Träume Jakobs darstellen. Diese Träume sind prophetisch und nicht Teile einer Phantasiebildung. Dabei wird dem Betrachter durch unterschiedliche Kompositionsmethoden verdeutlicht, dass es sich um die Abbildung eines Traums handelt: der Traum wird (wie in einer Sprech- oder Gedankenblase) als Bild im Bild dargestellt. Diese Bilder werden durch einen Rahmen voneinander getrennt. Wenn es keine eindeutige Trennung durch einen Rahmen gibt, wird ein Motiv in die Darstellung eingeführt, das den Betrachter auf eine Traumszene aufmerksam macht. Bei den Darstellungen Jakobs mit der Himmelsleiter zum Beispiel ist die Leiter stets Indikator für seinen Traum. Engel, Wolken, Nebel, helles Licht, kurzum alle unrealistischen Einbrüche in eine reale Bildwelt können dazu dienen, Träume anzuzeigen.⁶⁴

⁶⁴ Diese Methode Träume darzustellen, war besonders in der Renaissance sehr beliebt. Raffael hat diese zum Beispiel in seinen Bildern *Pharaos Traum* und *Jakobs Traum von der Himmelsleiter* eingesetzt.

Um 1900 begann der Traum, in der bildenden Kunst neue Bedeutung zu erlangen. Er musste nicht mehr auf ein literarisches Thema zurückgeführt werden: er wurde per se zum Thema und genoss volle Autonomie.⁶⁵

Das Erscheinen der *Traumdeutung* von Sigmund Freud im Jahr 1900 hat in ganz Europa, besonders in Spanien, für Furore gesorgt. Hanna Knapp hat in *Avantgarde und Psychoanalyse in Spanien* die Auseinandersetzung Salvador Dalis mit Freuds Arbeit über die Traumdeutung eindrucksvoll herausgearbeitet. Dabei ist sie detailliert auf die künstlerische Umsetzung in dem Kurzfilm *Un chien andalou* von Salvador Dali und Luis Buñuel, eingegangen. Da dieser Text von Hanna Knapp im folgenden Kapitel wichtig sein wird, sollen einige Kernthesen herausgearbeitet werden. Knapp erklärt, *Un chien andalou* sei der These Freuds, dass der Traum als Bilderrätsel⁶⁶ zu verstehen sei, nachempfunden. Der Film, so Knapp, sei dem Traum nachkonzipiert und an dessen Darstellungsmitteln orientiert. Der Kurzfilm eigne sich die Traumstruktur als Darstellungsweise an. „Die Interpretation solch eines Kunstwerks im Sinne der Freudschen Traumdeutung würde sich [...] selbst ad absurdum führen, denn nicht die Auflösung des Bilderrätsels ist Ziel der Darstellung, sondern die Verrätselung selbst. Das Schaffen des Bilderrätsels *Un chien andalou* ist Selbstzweck.“⁶⁷ Knapp nennt mehrere Beispiele aus dem Film, die direkt mit Freuds Aussagen aus der Traumdeutung verglichen werden können. Es handelt sich dabei um den Moment der Gleichzeitigkeit, das Auftreten von Mischbildungen und um den Verzicht, Relationen logisch darzustellen.

Weiters zeigt Knapp an Hand der Autobiografie Dalis, wie stark dieser von Freuds Schriften und der Psychoanalyse beeinflusst war.⁶⁸ Deutlich wird dies an der Art und

⁶⁵ In den Zeichnungen von Marc Chagall, die sich auf die Bibel beziehen, ist das besonders gut zu erkennen. In diesen wird nicht nur auf die Tradition der Darstellung des Traumes Jakobs mit der Himmelsleiter zurückgegriffen, sondern dem gesamten Œuvre Chagalls wird ein traumhafter Charakter zugesprochen.

⁶⁶ „Ich habe etwa ein Bilderrätsel (Rebus) vor mir: ein Haus, auf dessen Dach ein Boot zu sehen ist, dann ein einzelner Buchstabe, dann eine laufende Figur, deren Kopf wegpostrophiert ist, u. dgl. Ich könnte nun in die Kritik verfallen, diese Zusammenstellung und deren Bestandteile für unsinnig zu erklären. [...] Die richtige Beurteilung des Rebus ergibt sich offenbar erst dann, wenn ich gegen das Ganze und die Einzelheiten desselben keine [...] Einsprüche erhebe [...].“ Freud 2009, S. 284 - 285.

⁶⁷ Knapp 2008, S. 89 -90.

⁶⁸ Dali schreibt selbst in seiner Autobiografie, dass das Lesen der *Traumdeutung* eine der Hauptentdeckungen seines Lebens war. Seit diesem Moment begann Dali, sein gesamtes Leben, nicht nur seine Träume zu interpretieren. Vgl. Dali 1984, S. 205.

Über die Darstellung von Träumen in der Literatur wird nicht genauer eingegangen, als einziges Beispiel möchte die Autorin aber Alfred Kubin hervorheben, der nicht nur durch seine Federzeichnungen, sondern

Weise, wie Dali seine Beziehung zu Gala⁶⁹ beschreibt. Sie wird in Anlehnung an Wilhelm Jensens Novelle *Gradiva* als Retterin mystifiziert.⁷⁰ „Die Heilung des Wahns des Protagonisten Hanolds durch die Liebe von Zoe (die Gradiva) in der Novelle Jensens deutet Freud in seiner Arbeit *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* (1907) als analog der psychoanalytischen Behandlungsweise durch Bewusstmachung verdrängter Erinnerungen. Dali übernahm die Freudsche Deutung der Novelle als Erklärungsmuster für seine Beziehung zu Gala.“⁷¹ Hier kann man also eine direkte Auseinandersetzung eines Künstlers mit Freuds Thesen erkennen. Zumal ist auch überliefert, dass Dali öfters in Wien gewesen sei⁷², um Freud zu treffen. Dieses Treffen ist jedoch erst am 19. Juli 1938 durch Stefan Zweig ermöglicht worden⁷³.

„Erst im Umgang mit dem entstehenden Phantasiegebäude zweigt [Dali] ab von der Psychoanalyse: dem Surrealisten Dali ist das paranoische Phantasiegebäude Selbstzweck und Kunstwerk, in psychoanalytischer Denkweise dagegen ist das Phantasiegebäude nicht das kreative Endprodukt, sondern soll vielmehr während des psychoanalytischen Prozesses in eine der Realität angemessene Konstruktion verwandelt werden. Wenn auch in der Psychoanalyse das kreative Potential einbezogen wird, ist das Ziel doch ein mehr oder weniger normales Funktionieren des psychisch Kranken in der Gesellschaft.“⁷⁴ In der Kunst ist Krankheitsheilung nicht das primäre Anliegen, sondern das kreativen Potential, das in den Symptomen der Krankheit liegt. Freuds Ziele waren andere. Ihm ging es darum, mittels Traumanalyse psychisch behinderte Personen zu heilen. Doch wird die psychische Behinderung nicht nur in Bezug auf die Psychoanalyse zum Thema. Dabei spielt auch die veränderte Einstellung zur Kunst psychisch Beeinträchtigter zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Künstler der Moderne finden darin neue Ansätze, sowie in der außereuropäischen Kunst oder in der Auseinandersetzung mit kindlicher Kreativität. Das Aufkommen dieses Interesses für den Traum setzt neue Impulse und ebnet der Suche nach neuen, unbekanntem Bereichen der

auch durch seinen (einzigen) Roman *Auf der anderen Seite* die Künstler des Nachkriegsösterreichs faszinierte.

⁶⁹ Gala Éluard Dali, geborene Jelena Dmitrijewna Djakonowa, war lange Zeit die Geliebte Salvador Dalis und heiratete ihn, nach ihrer Ehe mit Paul Éluard, im August 1958.

⁷⁰ Knapp 2008, S. 98.

⁷¹ Ebd., S. 99.

⁷² Dali 1984, S. 37 - 38.

⁷³ Knapp 2008, S. 96.

⁷⁴ Ebd., S. 104.

menschlichen Existenz den Weg. „In der bildenden Kunst wurden Ausdruckskraft und Authentizität, also die Echtheit des Psychischen und Gefühlten und deren individuelle und subjektive künstlerische Umsetzung, zu zentralen Begriffen. [...] Für die Psychoanalyse war der Traum die Via regia zum Unbewussten. Für die Künstler waren es die Kunst fremder Kulturen und die der Geisteskranken.“⁷⁵

Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts begannen Psychiater, Zeichnungen ihrer Patienten zu sammeln. 1919 wurde Dr. Hans Prinzhorn⁷⁶ mit der Betreuung der kleinen Kunstsammlung der Heidelberger Universitätsklinik beauftragt. Er organisierte Ausstellungen, dokumentierte seine Erkenntnisse und erweiterte die Sammlung, jedoch nicht nach kunsthistorischen Kriterien, sondern mit Schwerpunkt auf psychiatrische Aspekte. 1922 veröffentlichte Prinzhorn einen 360seitigen Bildband mit dem Titel *Bildneri der Geisteskranken*⁷⁷. Er erhielt große Aufmerksamkeit, besonders in den Kreisen der Surrealisten. „Auf der Suche nach diesen »Uranfängen der Kunst«, nach den Tiefen des Unbewußten, des Traumes und der Psychose hatte Prinzhorns Buch für die Surrealisten eine kaum zu überschätzende Bedeutung.“⁷⁸ 1936 stellte das Museum of Modern Art in New York in der Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism*⁷⁹ Werke der *Kinderkunst, Volkskunst* und *Kunst der Geisteskranken* (darunter auch Werke aus der Sammlung Prinzhorn) neben Arbeiten der Gegenwartskunst aus. Laut Buxbaum war dies der Anfang der kulturellen Integration der Außenseiterkunst.

Da Integration keine leichte Angelegenheit ist und die Mehrzahl der Bevölkerung nichts mit dieser *kranken Kunst, Negerkunst* und *Irrenkunst* anfangen konnte, wurde sie schnell mit dem Label *entartet* ausgestattet. Diese Stimmung wurde einige Jahre später von der NSDAP aufgegriffen und für Propagandazwecke missbraucht. 1937 kam es zu der Ausstellung *Entartete Kunst* in München. Plakatativ wurden Parallelen zwischen Werken aus der Prinzhorn Sammlung und konfiszierten Arbeiten der Avantgardenkünstler gezogen. Die Degradierung psychisch Kranker zu ‚lebensunwertem Leben‘ führte zu einem Euthanasieprogramm (Phase T4), bei dem über 70.000 Menschen in den Gaskammern umkamen.

⁷⁵ Buxbaum 1990, S. 21 - 22.

⁷⁶ Psychiater und Kunsthistoriker, geb. 1886, gest. 1933.

⁷⁷ Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken*. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin 1922.

⁷⁸ Buxbaum 1990 S. 31.

⁷⁹ MoMA Exh. #55, 7. Dezember 1936 bis 17. Jänner 1937 unter Museumsdirektor Alfred H. Barr.

Nach dem Krieg war der Künstler und Sammler Jean Dubuffet die treibende Kraft der Rehabilitation der Art Brut (rohe Kunst). „In seinem Manifest von 1945 überspitzte Dubuffet die kämpferische Position der künstlerischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit zur noch radikaleren Parole: »Rohe Kunst« statt »kulturelle Künste«. Art brut sollte ein Gegengewicht, ein Korrektiv zur gesamten korrumpierten Kunstszene der »Arts culturels« sein. Dubuffet stilisierte so die im Nationalsozialismus diffamierte »Irrenkunst« zum eigentlichen »kulturellen Erneuerer« und erklärte damit die Art brut zur einzig »gesunden« Kunst, die die durch Kunstmarkt und Konvention degenerierte bürgerliche Kultur bald hinwegfegen sollte, eine Vorstellung, die den alten romantischen Dualismus vom armen, verkannten, aber genialen und unsterblichen Bohemekünstler und satter, korrumpierter, aber zur Belanglosigkeit und Vergessenheit verurteilter Kunst des Bürgertums auf die Spitze trieb.“⁸⁰ Dubuffets Sammlungsschwerpunkt lag auf der Kunst von Geisteskranken, von sozialen Rebellen (Außenseitern) und auf Malerei, der etwas Spirituelles zugrunde liegt. Laut Roger Cardinal ging es ihm „[...]um den stilistischen und semantischen Erfindungsdrang, welcher während des Schaffensprozesses ans Licht gelangte. Was er über alles schätzte, war die Freiheit des expressiven Triebes, die Frucht eines spontanen und unbefangenen Verhältnisses zum kreativen Prozess. Der artist brut oder der Outsider-Künstler schafft oft allein und bleibt fern von jeglichen professionellen Kriterien: er arbeitet, ohne daran zu denken, dass er anderen Leuten gefallen sollte oder dass er eine profitbringende Karriere machen könnte.“⁸¹ Dies führte zu einer Verstärkung der Außenseiterrolle psychisch kranker Künstler.

Leo Navratil, ab 1946 Arzt an der Landesnervenheilanstalt Maria Gugging, reintegrierte die Kunst der Geisteskranken mit enormem Erfolg. 1965 schrieb er das Buch *Schizophrenie und Kunst*⁸², in dem er den Zusammenhang zwischen dem Krankheitsverlauf und den Zeichnungen seiner Patienten thematisierte. Innerhalb eines Jahres wurde es 50.000 Mal verkauft. Ein Jahr später veröffentlichte er das Buch *Schizophrenie und Sprache*⁸³. Danach reflektierte er einen Umbruch: „Diese ersten beiden Bücher machten mich bekannt, vor allem Künstler fühlten sich von dem Thema angesprochen. Ich kam in Kontakt mit Georg Eisler, Ernst Fuchs, Alfred Hrdlicka, Oswald Oberhuber und Ar-

⁸⁰ Buxbaum 1990, S. 38 - 39.

⁸¹ Cardinal 2007, S. 19 - 20.

⁸² Leo Navratil, *Schizophrenie und Kunst*. Ein Beitrag zur Psychologie des Gestaltens, München 1965.

⁸³ Leo Navratil, *Schizophrenie und Sprache*. Zur Psychologie der Dichtung, München 1966.

nulf Rainer; unter den jüngeren Künstlern waren es vor allem Mitglieder jener Gruppe, die Otto Breicha 1968 in der Wiener Secession unter der Bezeichnung *Wirklichkeiten* ausgestellt hatte: Wolfgang Herzig, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz, Franz Ringel [...] Von den Schriftstellern waren Peter Handke, Ernst Jandl, Gert Jonke, Friedericke Meyröcker, Reinhard Priessnitz und Oswald Wiener in dieser frühen Zeit bei uns in Gugging zu Besuch. Ohne meine Bekanntschaft mit einigen prominenten Wiener Malern in dieser Zeit gäbe es heute keine Künstler aus Gugging. Ihr Interesse und ihre Begeisterung geben mir die Ausdauer und Kraft, meine Patienten jeden Tag zum Zeichnen oder zum Schreiben zu animieren, selbst darüber Bücher zu schreiben und Ausstellungen zu veranstalten.“⁸⁴

Vom 29. September bis 25. Oktober 1970 fand eine Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan mit den Künstlern aus Gugging statt. In der Nachkriegszeit bot Monsignore Otto Mauer der künstlerischen Avantgarde Wiens durch die Galerie nächst Sankt Stephan einen Ort, der Ausstellungen und Diskurs ermöglichen sollte. Werke von Arnulf Rainer, Josef Mikl, Markus Prachensky, Wolfgang Hollegha, aber auch von Alfred Kubin, Hans Fronius, Oswald Oberhuber, Herbert Böckl, Maria Lassning, Adolf Frohner und vieler anderer waren dort zu sehen.

1968 stellte Otto Breicha⁸⁵ die bereits erwähnte Gruppe damals 20-jähriger Künstler zusammen: Martha Jungwirth, Wolfgang Herzig, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz, Franz Ringel und Robert Zeppel-Sperl. Sie wurden unter dem Titel *Wirklichkeiten* in der Secession ausgestellt. „Einerseits wollte man sich von der Feinmalerei der in imaginäre Bereiche verführenden Wiener Phantasten unterscheiden, andererseits ging es darum, sich von den verschiedenen Spielarten der Abstraktion abzuheben. Zugleich sollte der Titel auf die Vielfalt der Wirklichkeiten verweisen, denen wir alle ausgesetzt sind, und so auch die unterschiedlichen Individualitäten betonen, die sich hier zu einer Ausstellung zusammengefunden hatten.“⁸⁶ In dem Text *Die Gruppe die keine gewesen ist* geht Otto Breicha sehr ausführlich auf die Umstände der Entstehung der Ausstellung ein. Dabei schildert er auch die Entstehungsgeschichte des Ausstellungstitels: „Mein Einfall, die Ausstellung »Wirklichkeiten« zu benennen, wurde weitergesagt und zu-

⁸⁴ Navratil 1990, S. 75.

⁸⁵ Otto Breicha war Kurator und Kritiker, später Direktor *der Neuen Galerie* und des Salzburger Landesmuseums *Rupertinum*.

⁸⁶ Schmied 2002, S. 146.

rückbestätigt: Das ginge so etwa in Ordnung. Allein schon das Wort »Wirklichkeiten« (die Mehrzahl ist wichtig!) hatte etwas Einnehmendes. Eine weitere »Begründung«, wie sie im Katalogvorwort nachgelesen werden kann, wurde dann dort dazu nachgeliefert: das »Wirkliche« etwa im Sinn von »entschieden-gegenständlich« im Gegensatz zu allem Abstrakten der Abstraktion zu Liebe, »wirklich« auch [...] verglichen mit dem Phantasiegehalte der in zweiter und dritter Welle daherschäumenden Wiener Phantasielust. [...] »Wirklichkeiten« in einem weiteren Bedeutungsspektrum also, ohne darin/damit sonderlich zu theoretisieren. »Wirklichkeiten« keineswegs dem naseweise Wirklichen nachgemacht, den sogenannten Tatsachen entsprechend (aber ihnen auch nicht justament entgegengesetzt), sondern als eine Hülle und Fülle subjektiver Bildbehauptungen. »Wirklichkeit(en)« ist ein Wort, das im Sprachgebrauch wirklich öfter als nur oft vorkommt. Der Titel in der Mehrzahl deutet (auch) an, daß es mehr als nur eine einzige (alleinseligmachende) Wirklichkeit gibt. Zum Beispiel etwa die mindestens sechs Wirklichkeiten der sechs ausstellenden Künstler, jede für sich wirklich auf ihre Art (und womöglich wirklicher als alles andere rechts und links).⁸⁷

Gegen Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre waren Teile der Gesellschaft bereit, ihr Mitbestimmungsrecht einzufordern. Studentenbewegungen, Bürgerrechtsbewegungen, die RAF, Umweltaktivisten und Bürgerinitiativen forderten ihre Rechte ein. In den 1970er Jahren betritt der Wiener Aktionismus, provokant und Tabus brechend, die Kunstszene. Die Aktionisten wirken schockierend und erzeugen Aggressionen beim gesitteten Bürgertum. Aber auch weniger aggressive Tendenzen und Alternativen wurden von der Gesellschaft diskutiert. Linkspolitische Einstellungen fanden Einzug in das Gedankengut der österreichischen Bevölkerung. Die neue Generation wollte fundamentale Veränderungen der Gesellschaft herbeiführen. Sie wollte - im Fall der Wiener Aktionisten - gegen die Unterwürfigkeit der Gesellschaft und die daraus resultierende Sprachlosigkeit der Zeit, gegen die Tendenz die Gräueltaten des 2. Weltkriegs zu verharmlosen und unter den Teppich zu kehren und nicht zuletzt gegen den prüden Umgang mit Sexualität Zeichen setzen. Auch in der Begegnung mit Kindern legte man andere Maßstäbe an. Eltern gründeten Alternativschulen mit dem Schwerpunkt auf antiautoritäre Erziehung.

⁸⁷ Breicha 1988, S. 10.

Den Grenzen eines gesitteten Lebens begegnet man mit einer positiven und neugierigen Einstellung dem Leben gegenüber. Die Kunst psychisch behinderter Personen wird wieder diskutiert und zusammen mit künstlerischen Äußerungen von Kindern und Randgruppen als Outsiderkunst gefeiert. Die Gestaltungskraft der Outsider Kunst wird von Angelica Bäumer in *Kunst von Innen* zusammengefasst: „Mit unglaublicher Konzentration und Geduld, mit Phantasie und technischem Geschick, werden Träume ins Bild gesetzt, Erlebnisse und kleine Geschichten malerisch erzählt, gelegentlich wird auch Angst erkennbar, Unsicherheit, es tauchen Nöte auf, und immer wieder Humor [...]“⁸⁸

Nach dieser Zusammenfassung fällt es schwer, Traumdarstellungen und Phantasiedarstellungen auseinanderzuhalten, da durch die - bereits ausführlich thematisierte - Entwicklung der Einstellung zu Traum und Realität sowie durch die Veränderung der Kunstlandschaft nun der Phantasie der Stellenwert von Wirklichkeit zugesprochen wird. Sie wird als etwas Echtes und Ursprüngliches, für jeden Eigenes definiert. Otto Breicha hat den Wandel in Gesellschaft und bildender Kunst eloquent zusammengefasst: „Die Bereiche haben sich vermischt und vermischen sich. Das Wirkliche ist wirklich in der Einbildung und das Eingebildete so wirklich, wie es durch Malerei plausibel wird. Die Wirklichkeit der Malerei hat das Phantastische zur Voraussetzung und die Täuschung zur Natur. Die verwirklichte Unwirklichkeit der Malerei ist zugleich auch ihre verunwirklichte Wirklichkeit. Die Bedeutung wird dem Stoff integriert und der Inhalt verstofflicht.“⁸⁹

Mit dem Kurzfilm *Un chien andalou* von Dali und Buñuel findet sich ein Beispiel, in dem die Erkenntnisse Freuds über Träume und deren Darstellungsweisen direkt in bildhafte und literarische Ausdruckweisen übersetzt wurden. In diesem Kapitel wurde gezeigt, dass nicht nur international, sondern auch besonders innerhalb Österreichs, nach dem 2. Weltkrieg die Auseinandersetzung mit psychischen Behinderungen und deren künstlerischen Darstellungsformen direkt von Kunstschaaffenden und deren Netzwerken einbezogen wurde. Können diese Tendenzen auch im Werk von Hans Lenes wiedergefunden werden und wie werden diese umgesetzt?

⁸⁸ Bäumer 2007, S.14.

⁸⁹ Breicha 1988a, S.13.

„Mir kommt es nicht darauf an, irgendeiner aktuellen Richtung oder internationalen Trends nachzuwerken, sondern ich will mich in dieser und meiner Umwelt erleben und auswirken können. Die meisten Menschen haben die gleichen oder ähnliche innere Probleme und das interessiert mich. Ich glaube nämlich nicht, dass man sich mit großen Problemen auf dieser Welt auseinandersetzen kann, wenn man nicht zuerst seinen eigenen Mist erkannt oder erledigt hat.“⁹⁰ In diesem Statement von Hans Lenes werden mehrere, zuvor angesprochene Thematiken aufgegriffen: Das Misstrauen gegenüber dem Kunstmarkt und seinen Mechanismen; das sich Erleben und aktive Agieren in der persönlichen Umwelt zu einem wichtigen Teil des (Alltags-)Lebens.

Eines der wichtigsten Themen der ‚68er Generation‘ war die Politisierung der Gesellschaft und die Forderung nach Öffnung hermetischer Grenzen zwischen gesund und krank. Hans Lenes war die Teilhabe an diesem Geschehen äußerst wichtig, obwohl er nie Mitglied einer politisch engagierten Gruppe war. Ab 1971 war er jedoch alleinerziehender Vater und musste sich somit nicht nur um sich selbst kümmern, sondern auch Verantwortung für eine Tochter übernehmen. Wie bereits erwähnt, wurde damals auch den Kindern ein neuer Stellenwert in der Gesellschaft zugesprochen. Ihre seelische Entwicklung und angstfreie Erziehung war ein zentraler Diskurs engagierter Eltern. Im Werkstätten und Kulturhaus entstand eine Schule, die vorher im Amerlinghaus bzw. in der Schulgasse im 18. Bezirk in Wien untergebracht war. Hans Lenes und seine Tochter waren daran beteiligt. Ziel war es, Potenziale nicht mit Zwang, sondern mittels Motivation zu stärken und so psychisch gesunde, lebendige und neugierige Menschen heranzubilden.

In der Erziehung der Kinder sah man die Möglichkeit, positive Zukunftsträume, Vorstellungen und Phantasien Wirklichkeit werden zu lassen. Positive und negative, oft angstbesetzte Zukunftsträume finden auch Eingang in die Kunst. In den Werken von Hans Lenes sind solche immer noch präsent. Aber nicht das Nachzeichnen von Traum-inhalten ist Lenes wichtig, sondern das Schaffen bildlicher Kreationen, von Träumen inspiriert, oder in bewusstem Zustand einer totalen Verinnerlichung ist sein Ziel.

⁹⁰ Hans Lenes, vgl. URL: <http://www.hanslenes.at/werdegang.html> (28.8.2012).

3.3. Die Methoden des Traumes

Peter Weibel schreibt in dem Büchlein zu Ingrid Wieners Traumskizzen folgendes über Traumzeichner: „Der Träumer ist [...] das Opfer des Zwangs, eines Vorganges, den er nicht steuern kann. Er kann das Geträumte nur wiedergeben und gegebenenfalls deuten. Diese Traumtexte und Zeichnungen sind wegen dieses zwanghaften und obsessiven Charakters daher zu unterscheiden von Zeichnungen der Phantasie und Imagination, weil diese mentalen Quellen entspringen, welche das Subjekt steuern kann. Natürlich ist auch die Einbildung von Eingebungen und Gegebenheiten abhängig, aber das Maß des Zwanges, des Unterworfenenseins ist bei den Zeichnungen der Phantasie geringer als bei Zeichnungen des Traums. Der Traumzeichner ist Sklave, der Phantasiezeichner ist Herr – zumindest scheinbar.“⁹¹ Unter Berücksichtigung von Peter Weibels Unterscheidung zwischen Traum und Phantasie kann argumentiert werden, dass die Darstellungen von Hans Lenes mehr der Phantasie als dem Traum entspringen. Es kann aber durchaus angenommen werden, dass auch Phantasie Wurzeln in Träumen hat oder zumindest traumartigen Zuständen entspringt. Das Grenzgebiet zwischen Traum und Phantasie ist natürlich ein weites Begriffsfeld ohne klare Trennungen. Wo hört das eine auf und wo beginnt das andere? Ist nicht in dem Moment, in dem man wach ist, der Traum vorbei? Und wie verhält sich das mit einem Tagtraum und ist ein Tagtraum gleichzusetzen mit Phantasie? Alles, was nicht Träumen während des Schlafens ist, wird von Verstand und Phantasie geleitet. Freud erkannte durch das Studium vom Neurosen „[...] daß [...] Phantasien oder Tragträume die nächsten Vorstufen der hysterischen Symptome [...] sind; nicht an den Erinnerungen selbst, sondern an den auf Grund der Erinnerungen aufgebauten Phantasien hängen erst die hysterischen Symptome. Das häufige Vorkommen bewußter Tagesphantasien bringt diese Bildung unserer Kenntnis nahe; wie es aber bewußte solche Phantasien gibt, so kommen überreichlich unbewußte vor, die wegen ihres Inhalts und ihrer Abkunft vom verdrängten Material unbewußt bleiben müssen. Eine eingehendere Vertiefung in die Charaktere dieser Tagesphantasien lehrt uns, mit wie gutem Rechte diesen Bildungen derselbe Name zugefallen ist, den unsere nächtlichen Denkproduktionen tragen, der Name: Träume.“⁹² Phantasien und Tagträume haben demnach dieselben Wurzeln wie Nachträume und weisen somit auch idente Merkmale

⁹¹ Weibel 2006, S. 3.

⁹² Freud 2009, S. 485.

auf. Wird eine totale Verinnerlichung des Künstlers während des Malens angenommen, kann er die Steuerung über seine Tagträume übernehmen. Die daraus entstandenen Phantasien können sehr wohl auch Eingang in den Traum finden. Freud selbst beschreibt dieses Erlebnis an sich: „In meinen Träumen kommen oft Partien vor, die sich durch einen von den übrigen verschiedenen Eindruck hervorheben. Sie erscheinen mir wie fließend, besser zusammenhängend und dabei flüchtiger als andere Stücke desselben Traums; ich weiß, dies sind unbewußte Phantasien, die im Zusammenhange in den Traum gelangen, aber ich habe es nie erreicht, eine solche Phantasie zu fixieren. Im übrigen werden diese Phantasien wie alle anderen Bestandteile der Traumgedanken zusammengesoben, verdichtet, die eine durch eine andere überlagert u. dgl.; es gibt aber Übergänge von dem Falle, wo sie fast unverändert in den Trauminhalt oder wenigstens die Traumfassade bilden dürfen, bis zu dem entgegengesetzten Fall, wo sie nur durch eines ihrer Elemente oder eine entfernte Anspielung an ein solches im Trauminhalt vertreten sind.“⁹³ Treten diese Phantasien unverändert in den Traum ein, so sind die Grenzen zwischen Wachzustand und Schlaf, zwischen Realität und Traum nicht mehr klar zu unterscheiden. Allein das Erwachen ist als eindeutiger Übergangspunkt zwischen Traum und Realität festzumachen. Jedoch kann man diesen markanten Punkt in einem Tagtraum vergebens suchen. Ein Zerfließen von Tagtrauminhalten oder ein Einfließen von Tagtrauminhalten in die Realität ist die Folge. Durch diese unklaren Grenzen kann eine Vermischung von Phantasie und Realität auftreten. Reste des Tagtraumes können die Realität des erwachten Träumers vereinnahmen. Der Phantasiezeichner kann nur scheinbar die vollständige Herrschaft über seine Bildwelt bewahren.

Die Werke und Darstellungen von Hans Lenes bewegen sich an jener undefinierbaren Grenze zwischen Traum, Phantasie und Realität. Da es keinerlei schriftliche Aufzeichnungen der Träume von Hans Lenes gibt, können hier Aufzeichnung und Umsetzung nicht direkt miteinander verglichen werden. Hans Lenes geht es auch nicht bloß um das Nachzeichnen, das Dokumentieren eines Trauminhaltes, sondern vielmehr um die bildliche Kreation eines Traumes (in bewusstem Zustand einer totalen Verinnerlichung). Das Ausführen von Details, wie auch der Landschaft, besitzt meditativen Charakter. Hans Lenes' Phantasie ist in seinem alltäglichen Leben sehr stark ausgeprägt. Dies wird vor allem in Gesprächen mit dem Künstler deutlich. Er kann durchaus von Begegnun-

⁹³ Freud 2009, S. 486.

gen mit nicht realen Personen sowie von Vorkommnissen berichten, die niemals stattgefunden haben, als ob er sie gerade erlebt hätte. Dabei ist er sich seiner selbst im Hier und Jetzt stets klar bewusst. Verstärkt werden diese Phantasien durch visuelle Reize, zum Beispiel durch das Fernsehen, sowie durch auditive Reize der Musik. Dies wird auch in der Darstellungsweise der Bilder von Hans Lenes deutlich. Abb. 16 (die Zeichnung mit der Gitarre spielenden Figur) ist eine dieser direkten Übersetzungen von Phantasie.

Die einfache Bemerkung, dass Träume als seelische Äußerung das Gegenteil der Realität sind, und somit in ihrer Erscheinung nicht kausalen Zusammenhängen gehorchen, ist nicht ausreichend, um darin einen Unterschied festzulegen. Dass die Darstellung von Traum und Realität an eine lange Darstellungstradition gebunden ist, wurde bereits erörtert. Diese hat sich im Laufe der Zeit zu einer sehr persönlichen seelischen Äußerung entwickelt. Jeder Künstler stellt Träume anders dar. Jeder Betrachter kann diese Traumdarstellungen unterschiedlich rezipieren. Das Spektrum der Traumdarstellungen ist groß und vielfältig.⁹⁴ Zum Einen liegt die Vielfalt der Traumbilder an dem Thema selbst, da der Protagonist in seinen Träumen (und damit auch in dessen Bildern) immer das Selbst oder auch das psychologische ICH⁹⁵ ist. Das ICH bezieht sich dabei einerseits auf die Persönlichkeit des Künstlers und drückt seine inneren Bilder aus. Diese Bilder ruhen daher auf sehr individuellen Ausdrücken. Zum Anderen muss der Betrachter, auch wenn er erkannt hat, dass es sich um eine Traumdarstellung handelt, für jedes Kunstwerk nach dem Verständnis von Traum und Realität des Künstlers fragen, um nicht bei einer oberflächlichen Beobachtung zu bleiben.

Die vielfältige Ausdrucksweise von Traumzeichnungen und die damit einhergehenden Unterschiede des künstlerischen Interesses werden in einem Vergleichsbeispiel beson-

⁹⁴ Die Autorin möchte an dieser Stelle auf eine Ausstellung im Jahr 1999 im *Museum auf Abruf*, Wien hinweisen. Diese Ausstellung versammelte Gemälde von 23 Künstlern (aus Österreich und anderen Europäischen Ländern) aus der Sammlung der Stadt Wien unter dem Titel *TRAUMBILDER. An den Grenzen der Wirklichkeit*. Weder der Text des Kataloges noch die Bilder sind aussagekräftig genug, um genauer auf sie einzugehen, dennoch möchte die Autorin den Katalog als Beispiel dafür erwähnen, dass es viele Möglichkeiten gibt, unter dem allgemeinen Titel des Traumes eine Vielzahl von unterschiedlichsten Positionen zu vereinen. Vgl.: *Traumbilder. An der Grenze der Wirklichkeit*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 15.Juli-30.Oktober 1999, Museum auf Abruf. Mit Text von Wolfgang Hilger, Wien 1999.

⁹⁵ Allgemeine Definition des ICHs u.a.: „Ökonomisch gesehen erscheint das Ich als ein Bindungsfaktor der psychischen Vorgänge; aber in den Abwehroperationen mischen sich die Versuche, die Triebvorgänge zu binden, mit den besonderen Merkmalen des Primärvorgangs: sie nehmen eine zwanghafte, repetitive, irrealer Form an.“ Laplanche/Pontalis 1991, S. 184. In der Traumdeutung erscheint „[d]as Ich als besetzte, libidinöse Organisation [...] ausdrücklich wieder als der Träger des Schlafwunsches, in dem Freud das Motiv zur Traumbildung sieht.“ Laplanche/Pontalis 1991, S. 191.

ders deutlich: Die Zeichnungen (Abb. 22 und Abb. 23) von Ingrid Wiener⁹⁶ stellen den Traum in mehreren, aufeinanderfolgenden Traumskizzen dar. Traumzeichnung und Traumtext werden dabei mit der Technik der Gouache und des Aquarelles innerhalb einer Darstellung miteinander verknüpft. Es werden die Bilder des Traumes mit Unterstützung durch Texte (die das Wissen im Traum ausdrücken) direkt nach dem Erwachen aufgemalt. Wiener beschreibt die Problematik dieser Traumskizzen folgendermaßen: „Nachdem aber vieles nur in einem Gefühl oder vagem „Wissen“ erscheint, bleibt vom eigentlich Bildhaften kaum etwas übrig. Es ist so, wie im Traum der Versuch, genau hinzusehen – die Sache zerfließt, oder man wacht auf.“⁹⁷

Hans Lenes‘ Traumbilder funktionieren jedoch anders. Dort wo Ingrid Wiener die erahnten Bilder andeuten muss, ist die Darstellung bei Hans Lenes klar sichtbar. Es gibt kaum verschwommene oder verwischte Stellen bei Lenes. Ingrid Wiener will ihre Träume so wiedergeben, wie sie sie erfahren hat. „Ich versuche möglichst sofort nach meinem Traumerlebnis mir an Hand einer Skizze das (sozusagen) Visuelle darzustellen.“⁹⁸ Eine Traumskizze also, deren Sinn darin liegt, Träume zu konservieren und zu präsentieren. Hans Lenes geht es nicht darum seine Träume auszustellen. Er verweist nicht auf einen vorangegangenen Traum. Er gibt in seinen Darstellungen Hinweise auf eine traumhafte, nicht reale Weltsicht.

Durch das gesamte Œuvre von Hans Lenes zieht sich die Darstellung menschlicher Figuren, meist in Landschaften mit Häusern (urban oder ländlich, real oder fiktiv) eingebettet. Die Figuren ragen jedoch über die Gebäude hinweg, sie sind weder anatomisch noch proportional korrekt. Sie fügen sich nicht in die Landschaft ein, sondern scheinen über oder in ihr zu schweben. Ähnliches lässt sich auch feststellen, wenn man die zahlreichen Landschaftsdarstellungen betrachtet. Der Horizont befindet sich im oberen Drittel der Bildfläche, der Betrachter schaut auf die Landschaft hinab.

Es ist auffallend, dass sich diese Art der Darstellung schon am Anfang der künstlerischen Tätigkeit von Hans Lenes abzeichnet. Der Mensch ist nicht nur mit Haut umspannte Anatomie, sondern Mensch als emotionales Wesen, das in seiner Art wandelbar

⁹⁶ Ingrid Wiener, geboren 1942 in Wien, verheiratet mit Oswald Wiener. Neben den Traumskizzen fertigt sie auch Webbilder in der Größe von Wandteppichen. Vgl. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kuenstlerin-ingrid-wiener-alles-nur-getraeumt-a-468380.html> (13.9.2012).

⁹⁷ Wiener 2006, S. 5.

⁹⁸ Ebd., S. 5.

ist. Es kann Metamorphosen erleben, kann mehrere Arme besitzen, kann fliegen, kann mehrere Menschen oder Situationen in sich vereinen, kurzum der Mensch wird nicht als starres Objekt empfunden. So scheint es naheliegend, dass sich bei Hans Lenes mit der Zeit die Linien vermehrt aufzulösen zu beginnen und die Gestalt sich verliert. Diese Art der Darstellung lässt auf ein Weltverständnis schließen, das manchen Kunstrichtungen eigen ist: Der Maler fühlt sich der Welt entrückt, fühlt sich als träumender Beobachter, ist nur bis zu einem bestimmten Grad am Geschehen beteiligt. Die Unterschiede zwischen Lenes Darstellungsmethoden und Wieners Traumskizzen könnten größer nicht sein. Dennoch soll in diesem Kapitel der Frage nachgegangen werden, ob sich in der Formensprache von Lenes Analogien zu der Traumtheorie Freuds finden lassen.

Freud hat erkannt, dass der Traum aus dem latenten Trauminhalt und dem manifesten Trauminhalt (Traumgedanken) zusammengesetzt ist. Das Verhältnis ist nicht ausgewogen, Traumgedanken treten in größerer Menge auf als der Trauminhalt. Dabei ist den Traumgedanken ein enormes Wissen in verkürzter und chiffrierter Form zu eigen, Freud nennt dies die Verdichtungsarbeit der Traumgedanken. Das Anhäufen von Informationen der Traumgedanken wird vor allem in der Analyse der Träume deutlich. Dabei können während der Analyse durchaus auch neue Gedankenverbindungen entstehen. Jedoch könne man davon ausgehen, dass „solche neuen Verbindungen sich nur zwischen den Gedanken herstellen, die schon in den Traumgedanken in anderer Weise verbunden sind; die neuen Verbindungen sind gleichsam Nebenschließungen, Kurzschlüsse, ermöglicht durch den Bestand anderer und tiefer liegender Verbindungswege.“⁹⁹ Verdichtung geschieht durch Auslassung, da nur wenige Traumgedanken durch eines ihrer Vorstellungselemente im Traum vertreten sind: denn der Traum kann nicht getreuliche Übersetzung der Traumgedanken kann.

Wie werden jedoch die Elemente, die auftreten, ausgewählt? „Nicht nur die Elemente des Traums sind durch die Traumgedanken mehrfach determiniert, sondern die einzelnen Traumgedanken sind auch im Traum durch mehrere Elemente vertreten. Von einem Element des Traums führt der Assoziationsweg zu mehreren Traumgedanken, von einem Traumgedanken zu mehreren Traumelementen. [...] [D]ie ganze Masse der Traumgedanken unterliegt einer gewissen Bearbeitung, nach welcher die meist- und bestunter-

⁹⁹ Freud 2009, S. 287.

stützten Elemente sich für den Eintritt in den Trauminhalt herausheben.“¹⁰⁰ Weiters stellte Freud fest: „Welchen Traum immer ich einer ähnlichen Zergliederung unterziehe, ich finde stets die nämlichen Grundsätze bestätigt, daß die Traumelemente aus der ganzen Masse der Traumgedanken gebildet werden und daß jedes von ihnen in bezug auf die Traumgedanken mehrfach determiniert erscheint.“¹⁰¹

So kann die Autorin auch davon ausgehen, dass dies in der Phantasie und in den Tagträumen ähnlich sei. Der zuvor geträumte Traum, dessen Bildwelt nach dem Erwachen vor den Augen des Künstlers verweilt, wird ins Werk gebracht. Dies kann auch durch Ergänzungen bei vollständigem Bewusstsein geschehen. Dieser Vorgang verläuft ähnlich der sekundären Bearbeitung während der Analyse. So fließen sogenannte Tagesreste (Situationen aus dem privaten Leben), aber auch bewusst verknüpfte Erinnerungen in die Darstellung ein. Sie sind durch das emotionale Auge des Künstlers und durch dessen persönliche Wahrnehmung zu sehen. Sie sind nicht als objektive Dokumentation der realen Begebenheit zu verstehen. Mit Hilfe der Verdichtungsarbeit werden diese Tagesreste zusammengeführt. Vereinfacht gesagt, dient ihre Erzeugung unter anderem dazu, komplexere Zusammenhänge verkürzt darzustellen.¹⁰² Freud beschreibt unterschiedliche Arten typischer Verdichtungen: Mischbildungen, wie Sammel- oder Mischpersonen¹⁰³, Mischlokalität und Wortschöpfungen. Zudem können sich mehrere Erzählstränge vermengen. Die Zeitlichkeit verliert ihre Relevanz.

Erinnert man sich an die Inkohärenz der Zeitlichkeit im Œuvre von Hans Lenes, z.B. das Fehlen des Schattenwurfs der menschlichen Figuren, so scheint diese zu bestätigen, dass es dem Künstler nicht um natürliche Wiedergabe geht. Das von der Landschaft gelöste Schweben der Figuren und das daraus entstehende Fehlen der Schatten sowie ihre anatomisch ungenaue Darstellung lassen sie beängstigend und zeitlos über der Landschaft hängen.¹⁰⁴

In den Werken von Hans Lenes kann zwischen zwei Landschaftstypen unterschieden werden.¹⁰⁵ Eine idyllisch, romantische Agrarlandschaft bietet sich oft als Ort von Hand-

¹⁰⁰ Freud 2009, S. 290 – 230.

¹⁰¹ Ebd., S. 230.

¹⁰² Ebd., S. 324.

¹⁰³ „Das Herstellen von Sammel- und Mischpersonen ist eines der Hauptarbeitsmittel der Traumverdichtung.“ Freud 2009, S. 299.

¹⁰⁴ Vgl. Kapitel *Zeitlichkeit*.

¹⁰⁵ Vgl. Kapitel *Komposition*.

lung an. Aber auch die Landschaft der Großstadt mit Hochhäusern und Straßen kann überdimensionalen Menschen Platz zum Agieren schaffen. Die Handlung (das Thema der Darstellung) ist mehr oder weniger mit der Landschaft verbunden. Aus dieser Handlung heraus können nicht nur unterschiedliche Zeitebenen, sondern auch unterschiedliche Mischbildungen entstehen. Abb.3 (die Zeichnung mit den tanzenden Frauen), Abb. 7 (die Darstellung der Schmetterling-Mensch-Mischfigur) und Abb.16 (die Abbildung mit der Gitarre spielende Person und die Anspielung auf Jimi Hendrix' Album *Electric Ladyland*) wurden in dieser Arbeit bereits besprochen.

In Abb. 3 und Abb. 7 sieht man menschliche Figuren. Sie haben kein Haare auf dem Kopf und sind im Profil dargestellt. Augen und Mund sind eindeutig erkennbar. Zusätzlich sind alle Figuren durch einen seitlich dargestellten Busen als Frauen zu identifizieren. Die Beobachtungen unterscheiden sich jedoch von realistischen Darstellungen: Den tanzenden Frauen wachsen Gebäude als Arme. Diese sind dreidimensional und mit Fenster aus schwarzen Quadraten dargestellt. Zusätzlich entfalten sich Münder mit spitzen Zähnen aus dem Bauch der Frauen. Der Frauenfigur in Abb. 7 wächst an Stelle eines Armes ein Schmetterlingsflügel, der den gesamten Rumpf, bis auf den hervortretenden Busen verdeckt. Die Gitarre spielende Figur in Abb. 16 hat eine linke Hand mit nur zwei Fingern. Sie liegt an den Saiten der Gitarre und hat eine monströse, scherenartige Form angenommen. Nun ist diese Figur mit dieser Hand zwar nie in der Lage, die Saiten richtig zu spielen, sie zeigt jedoch dem Betrachter, wie kolossal der Sound sein muss, der von ihr ausgeht.

Besonders die Zeichnung Abb. 19 weist eine Steigerung dieser Mischformen auf. Sie stellt eine stark abstrahierte Figur dar. Diese kann eindeutig erkannt werden, ist man mit Lenes Darstellungsweise vertraut. Sie besteht aus vollkommen unrealistisch zusammengeführten Gebäudeteilen und Mauern. Die teilweise angedeutete Perspektive und Dreidimensionalität mancher Details lässt eine Landschaft (auch mit Fluss) aus der Vogelperspektive erkennen, doch die Gesamtheit der Eindrücke fügt das Bild eines Menschen mit Kopf, Armen und Körper zusammen. Objekte werden zu Teilen des menschlichen Körpers. Im Traum werden „Teile des menschlichen Körpers werden [...] behandelt wie Objekte [...]“¹⁰⁶ Hier kann eine Rückkoppelung von Körper und Objekt, Traum und

¹⁰⁶ Freud 2009, S. 329.

Darstellung erkannt werden. Öfters werden Hochhäuser in Lenes Zeichnungen zu menschlichen Armen, oder sie knicken, krümmen und verzerren sich.

Wie in einem Traum alles möglich scheint, scheint auch in den Darstellungen von Lenes nichts ausgeschlossen. Traum und Phantasie scheinen sich lediglich durch das Maß an Bewusstsein zu unterscheiden. So unterscheidet auch Freud zwischen Mischbildungen im Wachzustand (er erklärt diese zu phantastischen Schöpfungen) und denen im Traum, wobei er die Differenz darin erkennt, dass „bei der phantastischen Schöpfung im Wachen der beabsichtigte Eindruck des Neugebildes selbst das Maßgebende ist; während die Mischbildung des Traumes durch ein Moment, welches außerhalb ihrer Gestaltung liegt, das Gemeinsame in den Traumgedanken, determiniert wird“¹⁰⁷ Im wachen Zustand ist also das neu gebildete Element stets jenes, das es darstellen soll. Die Gestaltung nimmt keine Umwege. Dagegen sind die Mischbildungen im Traum von mehreren unterschiedlichen Faktoren beeinflusst. Diese ergeben den Traumgedanken, der zu Mischbildungen führt. Mischbildungen haben oft die bizarrsten Formen. „[...] je nachdem Material und Witz [es] bei der Zusammensetzung [...] ermöglichen.“¹⁰⁸

Witz und Humor ist jene Eigenschaft, die der unmittelbaren Nachkriegsgeneration (und ihrer künstlerischen Ausdrucksweise) fehlte. Zu sehr waren die Menschen damit beschäftigt, die Trümmer der Vergangenheit wegzuräumen, Zerstörtes wieder aufzubauen und das Kriegsgeschehen hinter sich zu lassen. Der Witz bietet eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Angst und traumatischen Erlebnissen, auch der Traum bedient sich des Witzes als Methode, die Zensur zu umgehen. Die Zensur wirkt sich in der Darstellung der Träume auf die Wunscherfüllung aus. Tabuisierte Wünsche werden nicht offensichtlich thematisiert. Um diese Wünsche trotzdem darstellen zu können, werden häufig Mischobjekte und Mischpersonen dargestellt. Dieses Phänomen tritt sehr häufig auf, um die Zensur zu umgehen. Die Zensur ist eine der wichtigsten Elemente des Traumes. Die Wünsche können auch in das Gegenteil verkehrt werden. Auch das ist ein Weg, die Zensur zu umgehen. „Die Umkehrung, die Verwandlung ins Gegenteil, ist übrigens eines der beliebtesten, der vielseitigsten Verwendungen fähigen Darstellungsmittel der Traumarbeit. Sie dient zunächst dazu, der Wunscherfüllung gegen ein bestimmtes Element der Traumgedanken Geltung zu verschaffen. [...] Ganz besonders

¹⁰⁷ Freud 2009, S. 327.

¹⁰⁸ Ebd., S. 328.

wertvoll wird die Umkehrung aber im Dienste der Zensur, indem sie ein Maß von Entstellungen des Darzustellenden zustande bringt, welches das Verständnis des Traumes zunächst geradezu lähmt.“¹⁰⁹ Fragen wir nach Traumdarstellungen bei Hans Lenes, müssen wir uns demnach auch fragen, ob in den Bildern von Hans Lenes die Zensur mitwirkt oder ob es unzensierte Analysebilder sind. Sowohl bei der Lenes'schen Zeichnung mit dem Schmetterling (Abb. 7), der janusköpfigen Figur (Abb. 8), als auch bei der Darstellung der Mutter mit ihren Kindern (Abb. 11) wird das Thema Liebe jedoch nicht mit Ablehnung, sondern mit einem Augenzwinkern dargestellt. Die Vielschichtigkeit menschlicher Beziehungen kommt dabei mit Hilfe einfacher Symbole zum Vorschein. So können mehrere Bedeutungsebenen spielerisch in das Bild aufgenommen werden. So wie das Thema Liebe zuvor mit einem Augenzwinkern zum Ausdruck gebracht wurde, so kann man in manchen Darstellungen (vgl. Abb. 13) eine Selbstironie verspüren, deren Wurzeln stärker auf der Seite des dunklen Humors zu finden sind. Durch diese offenkundige Selbstironie wird die Zensur umschifft. Es findet sich dadurch keine Notwendigkeit, der oben gestellten Frage ob es sich um unzensierte Analysebilder handelt oder ob eine Zensur stattfindet, nachzugehen. Somit muss ein wichtiger Punkt in der Analyse der Darstellungen von Hans Lenes in Bezug auf die Methoden des Traumes unbeantwortet bleiben.

Ein anderer wichtiger Punkt in der Analyse Freuds ist, dass es im Traum neben der Verdichtungsarbeit und der Umkehrung auch formale Darstellungscharaktere gibt, die sich nach dem Inhalt des Traumgedankens richten. Einer dieser formalen Darstellungscharaktere ist die sinnliche Intensität. Diese kann bis zu einer „[...] ärgerlichen Verschwommenheit [führen], die man als charakteristisch für den Traum erklärt, weil sie eigentlich mit keinem Grade der Undeutlichkeit, die wir gelegentlich an den Objekten der Realität wahrnehmen, vollkommen zu vergleichen ist.“¹¹⁰ Bei Wiener wird diese Undeutlichkeit zu einem zentralen Darstellungsprinzip, das sie auch in der Malweise des Aquarelles verdeutlicht. Bei Hans Lenes fehlt dieses Darstellungsprinzip; das heißt aber nicht, dass er auf die Darstellung einer sinnlichen Intensität verzichtet. So wie Freud deutlich macht, dass sich die Intensität von Eindrücken während des Schlafes nicht von Erinnerungen unterscheiden lässt und daraus schließt, dass „[d]as Moment der

¹⁰⁹ Freud 2009, S. 330 - 331.

¹¹⁰ Ebd., S. 332.

Realität für die Intensitätsbestimmung der Traumbilder verloren [geht]“¹¹¹ so könnte man auch argumentieren, dass Lenes bloß die deutlichen und intensiven Teile des Traumes darstellt. Wie schon zuvor erwähnt, ist die Dokumentation eines vollständigen Traumes nicht sein Bestreben.

„Ferner könnte man an der Erwartung festhalten, daß die sinnliche Intensität (Lebhaftigkeit) der einzelnen Traumbilder eine Beziehung habe zur psychischen Intensität der ihnen entsprechenden Elemente in den Traumgedanken. In den letzteren fällt Intensität mit psychischer Wertigkeit zusammen; die intensiven Elemente sind keine anderen als die bedeutsamsten, welche den Mittelpunkt der Traumgedanken bilden. Nun wissen wir zwar, daß gerade diese Elemente der Zensur wegen meist keine Aufnahme in den Trauminhalt finden. Aber es könnte doch sein, daß ihre sie vertretenden nächsten Abkömmlinge im Traum einen höheren Intensitätsgrad aufbringen, ohne daß sie darum das Zentrum der Traumdarstellung bilden müssen.“¹¹² Demnach werden die zentralen inhaltlichen Traumgedanken entweder unklar oder treten an anderer Stelle durch sehr lebhaft Details auf. Diese Details müssen nicht in direktem Zusammenhang mit dem Trauminhalt stehen, wecken aber durch ihre Intensität eine besondere Aufmerksamkeit. Viele dieser Details können in den Werken von Hans Lenes gefunden werden. Diese können für den Betrachter rein dekorativ anzusehen sein – so wie z.B. die Herzen auf dem Schmetterlingsflügel in Abb. 7 -, sie können aber auch auf die Handlung der Darstellung verweisen. Dies kann unter anderem in Abb. 15 beobachtet werden.

Ziel des Vergleichs der Methoden des Traumes mit den Darstellungsmöglichkeiten von Hans Lenes ist nicht, einen Inhalt der Träume zu entschlüsseln oder gar auf eine Selbsttherapie des Künstlers zu verweisen. Es soll jedoch beispielhaft eine Verbindung zwischen den Methoden des Traumes und der Darstellungskonvention in Lenes Bild- und Formensprache aufgezeigt werden. Dass hier nur Teile von Freuds Theorien in den Werken von Hans Lenes wiedergefunden werden können, ist Teil der Fragestellung. Es bleibt nämlich zu hinterfragen, ob Lenes Werke überhaupt in die Kategorie der Traumdarstellungen aufgenommen werden können. Dabei ist deutlich geworden, dass eine

¹¹¹ Freud 2009, S. 333.

¹¹² Ebd., S. 333.

Nähe der Darstellungen, nicht nur zu den Träumen, sondern auch zur Phantasie vorhanden ist.

3.4. Phantasie als Schnittstelle zwischen Innen- und Außenwelt

„Die Imagination gehört originär zu den Menschen, nicht zu irgend einer psychotherapeutischen Schule; sie ist aber von grundlegender Bedeutung in der Psychologie CG Jungs, nicht nur in der Psychotherapie [...] sondern auch im Zusammenhang mit erkenntnistheoretischen Fragen und dem Menschenbild.“¹¹³, betont Verena Kast zu Beginn eines Vortrages zu dem Thema Imagination. Nicht nur geisteswissenschaftliche und medizinische Forschung beschäftigen sich eingehend mit der Phantasie, sondern auch im Alltäglichen ist sie allgegenwärtig. Die Frage, ob es sich bei den Darstellungen Lenes weniger um Traumdarstellungen, sondern eher um Phantasiedarstellungen handelt, ist noch nicht vollständig geklärt. Deswegen ist es notwendig, sich nach der Wesensdarstellung des Traumes jener der Phantasie zuzuwenden.

Was etwa versteht die Metapsychologie¹¹⁴ unter dem Begriff der Phantasie? In dem Überblickswerk *Das Vokabular der Psychoanalyse* von Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis ist die Phantasie als ein „[...] [i]maginäres Szenarium, in dem das Subjekt anwesend ist und das in einer durch die Abwehrvorgänge mehr oder weniger entstellten Form die Erfüllung eines Wunsches, eines letztlich unbewußten Wunsches, darstellt“¹¹⁵, definiert. „Die Phantasie hat verschiedene Erscheinungsformen: bewußte Phantasie oder Tagträume, unbewußte Phantasien, die wie es sich durch die Analyse erweist, einem manifesten Inhalt zugrunde liegen, sogenannten Urphantasien“¹¹⁶.¹¹⁷

¹¹³ Kast 2008, S. 1.

¹¹⁴ Unter Metapsychologie wird die Gesamtheit der Lehre Freuds verstanden. Diese wird in drei Bereiche unterteilt: Topik, Dynamik und Ökonomik.

¹¹⁵ Laplanche/Pontalis 1991, S. 388.

¹¹⁶ Auf Grund typischer Phantasien erkennt Freud die sog. Urphantasien. Sie sind „[t]ypische Phantasiestrukturen (intrauterines Leben, Urszene, Kastration, Verführung), die der Psychoanalyse zufolge das Phantasieleben gestalten, welches die persönlichen Erfahrungen des Subjekts auch sein mögen; nach Freud erklärt sich die Universalität dieser Phantasien durch die Tatsache, daß sie ein phylogenetisch übermitteltes Erbe darstellen.“ Laplanche/Pontalis 1991, S. 573.

¹¹⁷ Laplanche/Pontalis 1991, S. 388.

Nach der Freud'schen Auffassung ist die Phantasie (schon im Begrifflichen) Gegensatz zu einer „[...] korrekten Vorstellung vom Realen [...]“.¹¹⁸ Dieser Gegensatz wird von Laplanche und Pontalis wie folgt genauer beschrieben: „In *Formulierungen über zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* (1911) stellt Freud der Innenwelt, die nach illusionärer Befriedigung trachtet, die Außenwelt gegenüber, die durch Vermittlung des Wahrnehmungssystems dem Subjekt progressiv das Realitätsprinzip aufnötigt.“¹¹⁹ (Dabei besteht ein weiterer Unterschied zwischen dem Ausdruck 'psychische Realität'¹²⁰ und dem Begriff ‚Innenwelt‘).

Die örtliche (topische) Stellung der Phantasie bleibt – nach Freud – unbestimmt. Sie kann bewusst, vorbewusst oder unbewusst auftreten. Diese Unterscheidung hat Freud nicht explizit hervorgehoben. Zunächst hat Freud den Begriff Phantasie in Zusammenhang mit Tagträumen, also als Phantasien im Wachzustand, begriffen. So hat er in der *Traumdeutung* die Phantasie beziehungsweise den Tagtraum mit den Mechanismen des Traumes gleichgesetzt: „Eine eingehendere Vertiefung in die Charaktere dieser Tagesphantasien lehrt uns, wie mit gutem Rechte diesen Bildungen derselbe Name zugefallen ist, den unsere nächtlichen Denkproduktionen tragen, der Name: Träume. [...] Wie die Träume sind sie Wunscherfüllungen; wie die Träume basieren sie zum guten Teil auf den Eindrücken infantiler Erlebnisse; wie die Träume erfreuen sie sich eines gewissen Nachlasses der Zensur für ihre Schöpfungen. Wenn man ihrem Aufbau nachspürt, so wird man inne, wie das Wunschmotiv, das sich in ihrer Produktion betätigt, das Material, aus dem sie gebaut sind, durcheinandergeworfen, ungeordnet und zu einem neuen Ganzen zusammengefügt hat. Sie stehen zu den Kindheitserinnerungen [...] etwa in demselben Verhältnis wie manche Barockpaläste Roms zu den antiken Ruinen, deren Quadern und Säulen das Material für den Bau in modernen Formen hergegeben hat.“¹²¹ Die sekundäre Bearbeitung¹²² ist demnach das Gemeinsame von Traum und Phantasie. In Kapitel VII der *Traumdeutung* spricht Freud der Zuordnung „[...] bestimmte[r] Phantasien, die mit dem unbewußten Wunsch verbunden sind und die am Ausgangspunkt des

¹¹⁸ Laplanche/Pontalis 1991, S. 389.

¹¹⁹ Ebd., S. 389.

¹²⁰ Freud 2009, S. 606.

¹²¹ Ebd., S. 485.

¹²² Die sekundäre Bearbeitung ist das vierte traumbildende Moment des Traum Inhaltes: die „Umarbeitung des Traumes, mit dem Ziel, ihn in Form eines relativ kohärenten und verständlichen Szenariums darzubieten.“ Laplanche/Pontalis 1991, S. 460.

metapsychologischen Vorganges der Traumbildung stehen, einer im topischen Sinne des Wortes unbewußten Ebene zu.“¹²³ Diese unterschiedlichen Ebenen (bewusst, vorbewusst oder unbewusst) haben drei Gemeinsamkeiten. Zum einen können die sekundär bearbeiteten und die unbewussten Phantasien in direkter Beziehung zueinander stehen: sie können den innersten Wunsch des Traumes äußern, sind aber auch maßgeblich an der Darstellung beteiligt. „Die beiden Enden des Traumes und die beiden Phantasieformen scheinen, wenn sie sich nicht vereinigen, so wenigstens von innen her miteinander zu kommunizieren und sich gleichsam gegenseitig zu symbolisieren.“¹²⁴

Freud entdeckt aber noch etwas Anderes an der Phantasie. Sie fungiert als Übergangspunkt innerhalb der psychischen Systeme, als Ort, wo sich verändertes und wiederkehrendes Verdrängtes am deutlichsten nachvollziehen lässt. Und als dritte Gemeinsamkeit dieser Ebenen sieht Freud die Phantasie sowohl als Teil des Systems Bewusstsein, aber auch als Teil des unbewussten Systems, da sie in beiden Systemen die gleichen Anordnungen und auch dieselben Inhalte besitzt.

Zusammenfassend stellen Laplanche und Pontalis fest, dass sich „das Leben des Subjekts in seiner Gesamtheit als geformt durch etwas [erweist], das man, um seinen strukturierenden Charakter zu betonen, ein System von Phantasie nennen könnte. Dieses ist nicht nur als eine Thematik zu verstehen, und wäre sie für jedes Individuum mit höchst besonderen Zügen gekennzeichnet; es enthält seine eigene Dynamik, die Phantasiestrukturen suchen sich auszudrücken, einen Weg zum Bewusstsein und zur Aktion zu finden und ziehen ständig neues Material an.“¹²⁵

Zusätzlich ist die Phantasie sehr stark an den Wunsch und in weiterer Folge an das Verbot gebunden. Beide treten in organisierten Szenen auf und können in ihrer visuellen Form sehr dramatisch dargestellt werden. Das Subjekt ist dabei permanent anwesend. Die Phantasiedarstellungen sind jedoch nicht ausschließlich aus der Perspektive des Subjektes vertreten, die Rollen und Funktionen können auch getauscht werden. Die Phantasien beherbergen außerdem alle Arten von Abwehroperationen, wie Wendung gegen die eigene Person, Verkehrung ins Gegenteil, Verneinung und Projektion.

„Die Imagination, die Vorstellungskraft wurde von Kant definiert als ein Vermögen des Menschen, sich einen Gegenstand vorzustellen, der nicht mehr vorhanden ist, oder aber

¹²³ Laplanche/Pontalis 1991, S. 390.

¹²⁴ Ebd., S. 391.

¹²⁵ Ebd., S. 392.

auch [...] noch nie vorhanden war. Es geht um die reproduktive Fantasie einerseits, die in Zusammenhang mit Gedächtnis und Wahrnehmung steht, und um die produktive Fantasie, eine spontane Form der Vorstellungskraft als Aspekt des Schöpferischen, die wir mit Freiheit und Gestaltung verbinden. Die Vorstellungskraft ist auch eine Möglichkeit, mit Bildern, die uns ergreifen und uns Sinnerfahrung vermitteln in Kontakt zu kommen, sie zu meditieren, sie zu gestalten, sie wirksam werden zu lassen für den Alltag.“¹²⁶ So beschreibt Verena Kast einen Vortrag zum Thema *Imagination als Verbindung von Innen und Außen* die Wesensarten der Phantasie, aus dem zu Beginn dieses Kapitels bereits zitiert wurde. Die Professorin an der Universität Zürich und Lehranalytikerin des C.G. Jung Institutes fährt fort: „In der Psychotherapie nach Jung geht es um Affektregulierungen und Sinnerfahrungen mit der Hilfe von Imaginationen und Träumen, es geht um die Überwindung von Dissoziationen durch Erleben und Gestalten von Symbolen, die als solche schon ein Produkt der Imagination und der Emotion sind, aber auch Ausgangspunkt für imaginative Veränderungen, deren auch psychische und physische Veränderungen entsprechen. Aus der Perspektive des Menschenbildes geht es um die Verbindung und die Beziehung zwischen Innenwelt und Außenwelt [...]“¹²⁷

3.5. Das Werk von Hans Lenes in Bezug auf die Phantasie

Dass Lenes zwar von Träumen und Traumzuständen beeinflusst ist, jedoch keine Träume darstellt, sondern vielmehr Phantasiedarstellungen – die auf einer phantastischen Beziehung von Innenwelt und Außenwelt basiert - produziert, wurde bereits geklärt. Es ist jedoch eine Verwandtschaft zwischen Traum und Phantasie erkennbar. In beiden Fällen, sowohl bei Traum-, als auch bei Phantasiedarstellungen ist eine egozentrische Darstellungsweise zu beobachten. Stets steht die subjektive Darstellung des Malers im Vordergrund, so wie auch der Traum immer das Ich¹²⁸ zum Thema hat. Die Mischformen, die inkonsequente Darstellung der Perspektive, das Wechseln des Blickpunktes, das Abschweifen, das lebhaftes Darstellen sinnlicher Intensivität sind nur ein paar Aspekte, die dieses zusätzlich bestätigen.

¹²⁶ Kast 2008, S. 1.

¹²⁷ Ebd., S. 1 – 2.

¹²⁸ „Es ist eine Erfahrung von der ich keine Ausnahme gefunden habe, daß jeder Traum die eigene Person behandelt. Träume sind absolut egoistisch.“ Freud 2009, S. 326.

Wie nahe die Darstellungen von Hans Lenes in Verbindung mit der Phantasie stehen, wird an einer Zeichnung (Abb. 19) aus dem Jahr 2002 deutlich werden. Sie zeigt eine weibliche nackte Figur vor einem sehr bewegten Hintergrund. Dabei ist unmöglich feststellbar, ob der Hintergrund oder die Linien der Figur zuerst ausgeführt wurden. Daher ist ebenfalls nicht eindeutig ersichtlich, auf welcher Bildebene diese Linien zu verorten sind. Durch diese Unklarheit bleibt auch die Frage, auf welcher Bildebene die Figur zu denken ist, offen. Ähnliche Unklarheiten wurden schon bei den Darstellungen der Herzen aus dem Jahr 2005 (Abb. 12, Abb. 13) beobachtet. Manche Stellen dieser Zeichnungen lassen die Frage nach der Verortung völlig offen.

Die Autorin nimmt an, dass der Entstehung der Zeichnung ein spontaner Einfall vorausgegangen ist, nachdem bereits Farbe auf das Papier gelangt war. Farbflächen wurden konzept- und kompositionslos auf das Papier übertragen, bis sich in der Phantasie des Künstlers daraus die Figur einer Frau ergeben hat. Diese wurde dann verstärkt herausgearbeitet, jedoch nur in Details, sodass die Unmittelbarkeit und Freimütigkeit der Zeichnung bestehen bleibt. Diese nimmt der Betrachter wahr und erkennt eine Offenheit der Arbeitsweise auch im Sujet wieder. Die Linien scheinen der Kopfhaut zu entspringen und sind klar verfolgbar bis sie, dort wo man den Hinterkopf erwartet, sich aufzulösen beginnen. So scheinen die kleinen Striche, die über dem Kopf der Figur entspringen sich von dem Zentrum des Kopfes auszubreiten. Dabei ist die Linie als Eingrenzung oder Definition dieser Frau zu verstehen, sozusagen als Konturieren, Deutlichmachen und Einfangen einer Phantasie. An anderen Stellen der Zeichnung ist die Linie nachträglich als definierendes Detail eingearbeitet. Dies ist unter anderem bei Mund und Auge der Frau zu sehen. Die doppelte Linienführung verstärkt zum Einen die Konturen der Figur, zum Anderen kann sie auch zur Formfindung, sowie zur Präzisierung der Form dienen.

Jedes Mal, wenn die Autorin begonnen hat diese Zeichnung genau zu beschreiben, die Arbeitsweise aufzuzeigen und die formalen Verankerungen der Zeichnung zu finden, wurde sie stets von einer Bildanalyse abgelenkt. Automatisch drängt sich eine Assoziationskette auf: *der Hinterkopf der Frau ist nicht ausgearbeitet – dort sitzt das Hirn – im Gehirn entstehen Gedanken – die Gedanken sind frei – diese freien Gedanken sprühen durch den Raum.* Es scheint, dass die Erkenntnisversuche, die bisher der künstlerischen

Produktion zugeschrieben wurden, mit der Rezeption des Betrachters vermischt werden, so als ob der Betrachter schon bei der Produktion des Bildes mit einbezogen worden wäre. Es ist auch möglich, dass Produktion und Rezeption nicht vermischt werden, sondern die Arbeitsweise und der daraus entstandene Ausdruck eine so starke Unmittelbarkeit besitzen, dass rein durch das ‚Gefühl des Auges‘ die Phantasie und die Intuition übertragen werden. Es würde sich dabei eben um diese Impulse handeln, die man ausführt, noch bevor man sich ihrer vollständig bewusst ist. Diese sind am schwersten zu begreifen und zu beschreiben. Ihren Ursprung zu finden ist schwierig, mögen sie zum Einen durch Reize und zum Anderen durch das eigene Unbewusste gesteuert sein, wie eben auch der Traum.

Es entstehen bewegte Bilder - im Traum, in der Phantasie und auch in den Darstellungen von Hans Lenes. Egal, ob für den Künstler oder für den Betrachter, das Bild entwickelt sich zuerst auf dem Papier und gelangt dann Schritt für Schritt in die Phantasie des Künstlers. Von dort führt sie über das Medium des Papiers auch in die Phantasie des Betrachters. Der Weg führt also von innen nach außen um wieder ins Innere zu gelangen, sowohl beim Künstler, also auch beim Rezipienten.

An dieser Stelle soll wiederholt werden, was zuvor in dem Kapitel *Formensprache* thematisiert wurde: auf C. G. Jungs Theorie des persönlichen und des kollektiven Unbewussten basieren sein Denken und die Archetypen. „Der Archetyp ist [...] eine angeborene Tendenz, solche bewussten Motivbilder zu formen – Darstellungen, die im Detail sehr voneinander abweichen können, ohne jedoch ihre Grundstruktur aufzugeben.“¹²⁹

Diese Eigenschaft ist in der Zeichensprache von Hans Lenes deutlich geworden. Es wurde jedoch nicht die Frage gestellt, woher Lenes diese Zeichensprache bezieht, sondern sie wurde als gegeben erachtet - als Instinkt. Jung hält den Unterschied zwischen Archetyp und Instinkt wie folgt fest: „Was wir Instinkte nennen, sind psychologische Impulse, die mit den Sinnen «außen» wahrgenommen werden. Gleichzeitig erscheinen sie aber auch «innen» in Phantasien und verraten ihre Gegenwart oft durch symbolische Bilder. Diese «inneren» Erscheinungen sind es, die ich als Archetypen bezeichne.“¹³⁰ Solch innere Erscheinungen werden also bei Lenes veräußert. Der Künstler setzt

¹²⁹ Jung 1968, S. 67.

¹³⁰ Ebd., S. 69.

durch das Zeichnen einen Impuls frei. Dabei kann er von äußeren Begebenheiten - Sinnen und Erlebnissen - beeinflusst werden. Durch Impuls und Reiz wird im Inneren des Künstlers eine Phantasie erzeugt, deren Bilder auf der Leinwand oder dem Papier abgebildet werden.

3.6. Ergebnisse der Überlegungen zu Traum- und Phantasiedarstellungen

In einer ersten psychoanalytischen Annäherung an das Werk von Hans Lenes wurde der Schrift-Bild-Beziehung nachgegangen. An Hand von Abb. 11, 13, 16 und 17 wurde gezeigt, dass Symbole, Zeichen, Verweise und sprichwörtliche Darstellungen unwillkürlich Assoziationsvorgänge beim Betrachter auslösen. Achim Stephan untersucht in seinem Aufsatz *Psychoanalytische Bedeutungshypothesen* die Bedeutungsproduktion entstehend durch Sprache und Wortvorstellungen. Er bezieht sich dabei auf medizinische Schriften Freuds und auf die von Freud postulierte Denksprache, die nicht nur bei Krankheitserscheinungen, sondern – und das ist hier von besonderem Interesse – auch in Träumen auftreten kann. Dort können die Elemente der Denksprache nicht nur zu Wortvorstellungen, sondern auch zu Verknüpfungen führen, die zu Objektvorstellungen werden. Dabei kann u.a. Verschiebungs- und Verdichtungsarbeit geleistet werden, die eine Objektvorstellung, verbunden mit einer Wortvorstellung, visuell darstellbar macht. In Zusammenhang mit diesen Bedeutungsassoziationen wurden die Zeichnungen von Hans Lenes betrachtet. Besonders deutlich wurde dies in Bezug auf die Formensprache in Abb. 13. Diese verbinden Zeichen und Sprache durch unterschiedliche assoziative Verknüpfungen. Dem Betrachter erschließt sich dadurch ein weites Feld an Rezeptionsmöglichkeiten. Lenes greift dabei auf leichtverständliche Symbole und auf Alltagssprache zurück.

Der Autonomie von Traumzeichnungen ist eine lange Entwicklung vorausgegangen. Besonders durch die *Traumdeutung*, die Freud 1900 herausbrachte, wurden ihnen ein neuer Stellenwert zugeschrieben. Künstler begeistern sich seitdem für das Darstellen des Unbewussten. In diesem Zusammenhang tritt auch eine Nähe zu der Kunst psychisch kranker Menschen auf, die nach dem 2. Weltkrieg nicht nur große Wertschätzung erfahren hat, sondern auch viele Künstler beeinflusste. Die Frage nach der eigenen ‚Realität‘ und nach der ‚Wirklichkeit‘ wird auf sehr individuelle Weise aufgegriffen.

Auch in den Darstellungen von Hans Lenes kann eine Auseinandersetzung mit ‚Realität‘ gefunden werden. Diese wurden in Bezug auf Traumanalogien in der Darstellungsweise genauer untersucht. Dabei wurde festgestellt, dass vor allem Mischfiguren und Mischformen, die im Traum durch Verdichtungsarbeit auftreten, häufig vertreten sind. Die Zensur spielt in den Darstellungen jedoch keine besondere Rolle. Es wird zwar durchaus auch mit Witz und Humor gearbeitet, die - so wie Mischformen auch - jedoch nicht dazu dienen, Themen zu umgehen sondern primär als künstlerische Ausdrucksweise zu verstehen sind. Ein direkter Vergleich mit den Traumskizzen von Ingrid Wiener hat jedoch deutlich gemacht, wie wenig Lenes seine Darstellungen an den Traum anlehnt. Es stellt sich heraus, dass Lenes Werke eher eine Nähe zu Phantasiedarstellungen aufweisen; obwohl sich viele Ähnlichkeiten zur Darstellbarkeit der Träume aufweisen.

Freud hat deutlich gemacht, dass Phantasien und Tagträume eine Nähe zu Nachträumen aufweisen und somit auch idente Merkmale besitzen. Wird eine totale Verinnerlichung des Künstlers während des Schaffungsprozesses angenommen, kann er seine Tagträume bewusst gestalten und diese in einer Zeichnung festhalten. Dabei ist nicht auszuschließen, dass entstandene Phantasien auch Eingang in den Traum finden können. Ist dies der Fall, so sind die Grenzen zwischen Wachzustand und Schlaf, zwischen Realität und Traum nicht eindeutig definierbar. Ein Einfließen von Tagtrauminhalten in die Realität ist die Folge. Durch diese unklaren Grenzen kann eine Vermischung von Innen- und Außenwelt, von Phantasie und Realität auftreten. Die Realität des erwachten Träumers kann von Reste des Tagtraumes vereinnahmt werden. Der Phantasiezeichner kann, darauf hat Peter Weibel hingewiesen, nur scheinbar die vollständige Herrschaft über seine Bildwelt bewahren.

Die Vergleiche des Lenes’schen Werkes mit Freuds Erkenntnissen zu der Darstellungsweise von Träumen haben zu Folgendem geführt: Obwohl einige Analogien zu finden sind, sind diese jedoch nicht – wie es im Fall der Traumskizzen von Ingrid Wiener oder dem Kurzfilm von Dali und Buñuel möglich ist – in hohem Maße übereinstimmend. Dies bestärkt die Annahme, dass die Darstellungsformen von Hans Lenes nicht nur durch Träume entstehen, sondern auch zu großen Teilen phantastische Anregungen enthalten.

Wie nahe phantastische Darstellungen in Verbindung mit dem Werk von Hans Lenes stehen, wurde in der Untersuchung des Werks von Hans Lenes in Bezug auf die Phantasie mit Hilfe einer Annäherung an eine Zeichnung (Abb. 19) aus dem Jahr 2002 deutlich. Dabei wurde gezeigt, dass die Arbeitsweise und der daraus entstandene Ausdruck eine so starke Unmittelbarkeit besitzen, dass eine Übertragung von Phantasie und Intuition zwischen dem Werk und dem Rezipienten stattfindet. Dadurch entstehen bewegte Bilder - im Traum, in der Phantasie und auch in den Darstellungen von Hans Lenes. Egal, ob bei der künstlerischen Produktion oder beim Betrachten der Darstellungen, entwickelt sich das Bild sich zuerst auf dem Papier und wird sodann Schritt für Schritt Teil der Phantasie (des Künstlers oder des Betrachters). Es sind vor allem innere Erscheinungen, beeinflusst durch Impuls und Reiz, die in den Darstellungen von Hans Lenes veräußert werden. Der Weg der Produktion und der Rezeption führt also von einer Innenwelt nach außen, um über die Phantasie wieder in eine innere Bildwelt aufgenommen werden zu können.

4. Eine Annäherung an das Werk von Hans Lenes mit Hilfe der Metapher des Gewebes

„Nicht eine Anwendung topologischer Sätze [steht] [...] auf dem Programm, sondern der Versuch, eine Wissenspoetik zu kultivieren, die komplexe räumliche Strukturen als Medium – nicht bloß als Gegenstand - des Denkens zu begreifen und mobilisieren vermag.“¹³¹ Mit dieser Aufforderung starten Wolfram Pichler und Ralf Ubl den Sammelband zum Thema Topologie in Kunst und Theorie. In diesem Buch wird eine Raumvorstellung oder auch eine Art der Gedankenkonstruktion propagiert, die sich durch unterschiedlichste Disziplinen der Wissenschaft zieht. Nicht nur in der Mathematik, sondern auch in der Psychologie, der Philosophie und nicht zuletzt in der Kunstgeschichte finden solche Versuche, Theorien und Wahrnehmungen mit räumlichen Strukturen zu verknüpfen, starke Faszination. Die Vorstellungskraft, die notwendig ist, um sich der Räumlichkeit einer Theorie bewusst zu werden, ist enorm. Wahrscheinlich übt sie deswegen so eine große Faszination auf das Feld der, eher auf ‚eindimensionalen‘ Fakten beruhenden, Wissenschaft aus. Die Vorstellung der Verflechtung ist unter ande-

¹³¹ Pichler/Ubl 2009, S. 11.

rem als ein solches topologisches Gedankenmodell hervorzuheben. Eine Verflechtung entsteht aus dem Zusammentreffen einzelner Knoten, Verknüpfungen oder Zöpfe. Sie ist in ihrer ursprünglichsten Form im Medium des gewobenen Textils wiederzufinden. Hiermit ist der Einstieg in das Feld der Malerei gelegt, ist doch die Leinwand der am häufigsten auftretende Bildträger.

Der französische Kunsthistoriker Hubert Damisch beschäftigte sich unter anderem mit diesem Paradigma der Verflechtung. „Damisch ließ sich hier u.a. durch Merleau-Ponty anregen, schließlich ist mit >Verflechtung< ein Grundbegriff von dessen >Topo-ontologie< gegeben: einer von jenen Begriffen, die darauf abzielen, den Dualismus von Subjekt und Objekt, Ich und Anderem, zu überwinden. Anders als sein Lehrer versucht Damisch die Verflechtung allerdings als ein Paradigma des Bildes kunsthistorisch zu fassen und auf dieser Grundlage [...] theoretisch zu reflektieren.“¹³²

Mit dem Vorschlag Pichlers, die Malerei selbst als Teil der Verflechtung zu akzeptieren, ergibt sich eine Gleichrangigkeit aller Elemente eines Bildes. Pichler schlägt, um diesen Denkansatz eindeutiger zu machen, vor, die François Rouan¹³³ als Bildträger dienenden Bänder als ein aus Stoffbahnen zusammengesetztes Schachbrett zu verstehen. „Wenn bei einer simplen Flechtstruktur der angegebenen Art die vertikalen Streifen weiß, die horizontalen Streifen schwarz sind (oder umgekehrt), bringt die Verflechtung ein Schachbrettmuster hervor.“¹³⁴ Daran anschließend gibt Pichler einen kurzen Diskurs zu der Entwicklung des Schachbrettmusters in der Kunstgeschichte, vom Spätmittelalter bis in die Moderne.¹³⁵ An Hand der theoretischen Auseinandersetzung Damischs, betont Pichler die Notwendigkeit für die Kunstgeschichte, gemalte Bilder auch als Geflecht zu verstehen.

Hans Lenes hat, wie bereits erwähnt, in Wien eine Ausbildung mit dem Schwerpunkt auf Textildesign absolviert. Dort wurde er in den unterschiedlichen Arten von Gewebestrukturen und deren Muster unterrichtet, sowie in deren Herstellung an einem Web-

¹³² Pichler 2009, S. 44.

¹³³ Der französische Maler François Rouan wurde 1943 in Montpellier geboren.

¹³⁴ Pichler 2009, S. 46.

¹³⁵ Besonders in der Renaissance, mit der Entwicklung der Perspektive spielt das Schachbrettmuster eine bedeutende Rolle. Die Figuren werden in dem durch Kacheln perspektivisch konstruierten Raum platziert. In der Moderne wird dieses Schachbrettmuster wieder an die Bildoberfläche gehoben. Pichler spricht von einem Zusammenfallen von diesem Muster mit dem Bildfeld.

stuhl und dessen Bedienung. Zusätzlich ergab sich durch persönliche Kontakte die Möglichkeit, Räume einer Textilfabrik im 7. Bezirk Wiens (Schottenfeldgasse) als Atelier zu nützen.¹³⁶ Durch diese Umstände entwickelte sich für Lenes ein alltäglicher Bezug zu Stoffen in einer sehr umfassenden und weitreichenden Bedeutung. Auch wenn Lenes sich in seinen Werken im Gegensatz zu Rouan nicht aktiv mit dem Verweben auseinandersetzt, ist ein ähnlicher Zugang in der Wahrnehmung von Strukturen erkennbar. Textiles Verständnis für Gegenstände, bedeutet nämlich auch ihre Beschaffenheit zu untersuchen und ihre Textur auf Regelmäßigkeiten und Muster zu prüfen. Dieser Aneignungsprozess von Strukturen und deren Übersetzung in ein anderes Medium ist besonders in der Ausführung von Details erkennbar: Das rechte Bein der Frau in Abb. 5 weist eine dieser besonderen Übertragungen von Struktur auf. Durch parallel versetzte Linien aus drei Richtungen (von rechts oben nach links unten, von links oben nach rechts unten und einer annähernden Geraden) ergeben sich kleine Dreiecke und Rauten. Die Linien heben sich von dem Untergrund in Rot, Orange, Gelb und Blau ab. Alle Rauten sind weiß gerahmt. Zusätzlich sind einige von diesen Feldern blau ausgemalt. Dadurch entsteht eine Textur, die an ein Stoffmuster erinnert. Ein ähnliches Beispiel von Übersetzung von Struktur findet sich in Abb. 6. Der Tennisschläger in der linken oberen Hälfte des Bildfeldes kann auf andere Weise andeuten, wie stark Lenes von der Textildesignschule beeinflusst wurde. Das Rastermuster, das durch die Bespannung des Schlägers entsteht (welches auf Grund einer Verflechtung von Plastikschnüren seine Stabilität erlangt), verweist konkret auf die Entwicklung von Stoffmustern. Diese werden, bevor sie auf dem Webstuhl umgesetzt werden, auf kariertem Papier (Patronenpapier) vorgezeichnet. Dabei werden diese quadratischen Flächen, je nachdem, welches Bindungsmuster hergestellt werden soll, mit roter Farbe ausgemalt. Dieser Schritt des Vorzeichnens, das Patronieren, wird auch für die Erzeugung von Stoffen auf einem Jacquard-Webstuhl angewendet. Für das Weben auf dem Jacquard-Webstuhl wurden diese Entwürfe als zusätzlicher Zwischenschritt in ein Lochkartensystem übersetzt. Die Metapher des Textilen lässt sich aber nicht nur auf Oberflächen und Muster projizieren, sondern auch auf ein Verständnis von Zeit und Raum. So können sich in unserer Vorstellung Zeit- und Raumebenen überschneiden. Dabei verflechten sich Ursache und Wirkung innerhalb der Geschichte des Lebens zu einem sogenannten ‚Schicksalsfaden‘.

¹³⁶ Diese Informationen stammen aus einem informellen Gespräch mit Hans Lenes am 17.7.2012.

Der Zusammenhang zwischen der Tätigkeit des Verflechtens von Fäden und dem Leben der Menschen (und Götter) wird in mythologischen Erzählungen häufig aufgegriffen. So sind für diese Fäden des Schicksals in der römischen Mythologie die drei Parzen zuständig. Sie können mit den griechischen Moiren oder den germanischen Nornen gleichgesetzt werden. Diese drei Frauen treten stets gemeinsam auf. Ihnen fallen bestimmte, oft variierende Aufgaben zu. Sie können Geburtshelferinnen sein, jedoch sind sie gleichermaßen auch für den Tod verantwortlich, indem sie den Faden des Lebens nicht nur erzeugen, sondern auch durchtrennen können. Durch die gleichzeitige Anwesenheit dieser drei Frauen fallen also metaphorisch alle drei Zeitebenen (Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart) an einem Ort zusammen. So entsteht nicht nur eine bildhafte Übersetzung des Lebens als Lebensfaden, sondern auch eine bildliche Darstellbarkeit einer Gleichzeitigkeit. Einzelne Fäden eines Stoffes können sich wie ‚Schicksalsfäden‘ übereinander legen und ergeben durch ihre Verknüpfung eine auf Kausalitäten beruhende Vielschichtigkeit, die als Metapher eines gewobenen Stoffes gelesen werden kann. Diese Vorstellungen der Gleichzeitigkeit von Zeit und Raum spielen in der bildenden Kunst auch in der Abbildung von Narration eine gewisse Rolle. Die zeitliche Abfolge einer Handlung kann in einzelnen Sequenzen aufeinanderfolgend dargestellt werden, oder aber auch in einem Bildfeld zusammengefasst sein. Die Parzen können folglich als Mädchen, als Frau und als Greisin innerhalb desselben Bildfeldes dargestellt werden, um diese Gleichzeitigkeit betont bildhaft auszudrücken. In dem Kapitel *Zeitlichkeit* wurde bereits das Auftreten von Gleichzeitigkeit in den Werken von Hans Lenes angesprochen. Es wurde festgestellt, dass Zeitlichkeit durch Handlung entsteht. In Abb. 3 könnte sich diese Zeitlichkeit - wie an Hand der Parzen - verhalten. Der Betrachter erkennt drei tanzende Frauen, deren Bezug aufeinander offen bleibt. Sowohl die Möglichkeit, dass drei Frauen gleichzeitig tanzen, als auch die Vorstellung, dass hier die Entwicklung einer einzigen Figur in drei verschiedenen Stadien des Tanzes abgebildet ist, wäre möglich. Die Tätigkeit wird - so wie bei den Parzen - durch eine nicht offensichtliche zeitliche Abfolge konkret ergänzt. Dabei fällt die Abbildung von Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart in einem Bild zusammen.

Warum gerade die Frage nach einer Verflechtung von Raum- und Zeitebenen im Werk von Hans Lenes wichtig zu sein scheint, wird an Hand eines Werkes besonders deutlich:

In diesem Bild (Abb. 20) wird durch die Gleichzeitigkeit mehrerer Handlungen und mehrerer Orte in einem Bildfeld eine besondere Auffassung des Malers von Ort und Zeit deutlich. Ort und Zeit werden miteinander verknüpft, ohne dass dabei Narration oder Darstellung eines konkreten Ortes verloren gehen.

Das Werk ist in zwei Hälften geteilt. Die obere Bildhälfte zeigt eine Textilfabrik (in Groß Siegharts im Waldviertel¹³⁷). Sie ist im Bildzentrum geometrisch, sehr objekthaft aus der Vogelperspektive dargestellt und von einer Landschaft umgeben. Im Hintergrund bilden Hügel den Übergang zwischen Landschaft und Horizont, links führt eine Straße an der Fabrik entlang, auf deren anderen Seite ein See liegt. Im neben der Fabrik liegenden linken Teil des Bildfeldes befindet sich eine plump wirkende Fläche in Gelb- und Brauntönen, deren Funktion oder Bedeutung offen bleibt. Durch verwischte schwarze Quadrate und Abnehmen der Farbe in der Mitte der Fläche wird die Fläche zu einem räumlichen Kubus, zu einem Gebäude mit Fenstern. In der unteren Hälfte des Bildfeldes sieht man abstrahierte Webstühle. Sie werden von einer Vielzahl menschenartiger Figuren bedient. Zwei dieser Figuren tragen überdimensional große Lochkarten. Eine dritte Karte ist im Webstuhl links in Verwendung. Die Arbeiter an den Webstühlen, Teile der Webstühle und eine Fläche, die parallel zur Unterkante der Fabrik liegt, sind in einem dunklen Blau gehalten. Dadurch hebt sich dieser Bildteil stark von der Landschaft und der Fabrik ab, die in hellen Farbtönen gemalt sind.

Im rechten Teil der unteren Bildhälfte findet sich auf einem angedeuteten Hügel eine kleine blaue Figur auf einem weißen Pferd. Sie streckt dynamisch den rechten Arm vor. Neben dem Pferd springt ein Hirsch zur Seite, umgeben von anderen, durch ihre braune Farbe als Rehe oder Hirsche erkennbaren, Tieren. Hier ist der Betrachter augenscheinlich mit einer Jagd oder einem Angriff konfrontiert. Auf der unteren linken Seite des Bildes, auf gleicher Höhe mit der Jagdszene, erkennt man hinter einer leichten schwarzen Verwischung von Farbe eine Gruppe von Menschen. Sie scheinen, ein Tuch am Ufer eines Flusses ausgebreitet zu haben. Spielerisch schreitet eine dieser Figuren auf den Fluss zu. Alle in diesem Bild auftretenden Figuren sind entweder rot oder blau, bis auf eine dieser Figuren der Gruppe am Fluss. Ihre Beine und der Rumpf sind rot, während die Schultern und der Kopf blau sind. Sie scheint sich von der Gruppe am Wasser

¹³⁷ Eine Luftbildaufnahme (in privatem Besitz von Irene Hascha) zeigt, wie deutlich sich Hans Lenes in der Darstellung der Fabrik auf diese bezieht.

in Richtung Bildzentrum entfernen zu wollen, dreht jedoch den Kopf, um zurückzu blicken. All diese unterschiedlichen Handlungen werden optisch miteinander verknüpft. Dabei ist das Fabrikgebäude nur das scheinbare Zentrum des Bildes. Es liegt im Mittelpunkt der Leinwand und verleiht dem Bild dadurch Ruhe und Stabilität; jedoch wird durch die vielen auf den Bildrand beschränkten Handlungen ein eindeutiges, bestimmendes Zentrum vermieden.

Im Gegensatz zu der Landschaft mit der Fabrik, die der Betrachter von Außen sehen kann, muss die untere Bildhälfte als Einblick in einen Innenraum verstanden werden. Der Betrachter ist gewohnt, in Innenräume zu sehen, die sich als solche auch architektonisch auszeichnen. Dies kann mit Hilfe eines gekachelten Fußbodens, eines Daches oder einer Wand geschehen. Um die Illusion des Innenraumes zu erhöhen, war es in der Renaissance üblich, einen Ausblick auf eine Landschaft zu geben. Dies geschah durch eine Öffnung dieses Innenraumes, meist durch ein Fenster oder Arkaden.¹³⁸ Dabei wird dem Betrachter jedoch bloß der Ausblick aus dem Innenraum gezeigt. Nie ist der Raum, aus dem man hinausblickt, auf dem gleichen Bild auch von ‚Außen‘ zu sehen. In diesem Werk von Hans Lenes wird mit der Sehgewohnheit gebrochen, die dem Betrachter seit der Erfindung der Zentralperspektive vertraut ist: Während man die Arbeiter an ihren Webstühlen sieht, sieht man im scheinbaren Hintergrund des Bildes gleichzeitig den Ort, an dem sich diese Webstühle befinden. Der Betrachter ist weder zur Gänze Teil des einen noch des anderen Raumes. Er scheint entweder zwischen den Orten oder an beiden Orten gleichzeitig zu stehen. Dabei kann der Innenraum von außen gesehen werden.

Rückblickend auf das eingangs erwähnte Zitat von Pichler und Ubl, dass „[...]komplexe räumliche Strukturen als Medium – nicht bloß als Gegenstand - des Denkens zu begreifen [seien] [...]“, bietet sich die Möglichkeit, die Metapher des Gewebes in dem Werk von Hans Lenes aufzugreifen. Nicht nur wegen der Textilfabrik, die als Thema dieses Bildes aufgegriffen wird, sondern auch wegen der bestehenden Gleichzeitigkeit heterogener Orte und Zeiten innerhalb des Bildfeldes scheint Abb. 12 geeignet zu sein. Auch wenn der Betrachter scheinbar einen Vorder- und Hintergrund im Aufbau des Bildes finden kann, so bleibt dieser nur scheinbar, da sich Innen- und Außenraum oszillierend

¹³⁸ In dem Gemälde *Die Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin* (oder auch *Rolin-Madonna* genannt) von Jan van Eyck ist der Ausblick aus dem Innenraum besonders sorgfältig ausgeführt.

zueinander verhalten. Der Blick des Betrachters pendelt zwischen Innen und Außen, zwischen mehreren Handlungen und mehreren Orten gleichzeitig hin und her. Somit entsteht eine starke Aufmerksamkeit auf die einzelnen Raum- und Zeitebenen. Dadurch wird aber eine starre Verortung des gesamten Bildfeldes in einer bestimmten Zeit und einem gewissen Ort unmöglich. Es entsteht jene Gleichzeitigkeit innerhalb des Bildfeldes, die der Vorstellung des mythologischen Webens des Schicksalsfadens gleichgesetzt werden kann. So wie die Parzen - dargestellt als Mädchen, Frau und Greisin - diese Gleichzeitigkeit ihres Handelns ausdrücken können und somit die Endlichkeit und die Unendlichkeit des Lebens thematisieren, könnte in diesem Bild das Weben nicht nur als die Tätigkeit der Figuren im Bild verstanden werden, sondern auch als die des Malers, der Verknüpfungen und Verflechtungen von heterogenen Orten und Handlungen geschickt zusammenfasst. So wie das Fortschreiten des Lebensalters erst sichtbar wird, wenn alle drei Parzen nebeneinander abgebildet sind, so sind auch die Verknüpfungen innerhalb des Bildes erst eindeutig sichtbar, wenn die Übergänge von einem Ort oder von einer Handlung zu der anschließenden genauer betrachtet werden. Drei dieser Übergangerscheinungen zwischen der oberen und der unteren Bildhälfte sind für Lenes' Darstellungsweise sehr typisch und ziehen sich wie ‚Fäden‘ durch das Bild: Zwei Straßen, eine links und die andere rechts von der Fabrik und, neben der linken Straße der Lenes'sche Fluss. Die Straße auf der rechten Seite ist eingebettet in die Landschaft. Sie ist mit Bäumen gesäumt. Das eine Ende verliert sich in der ‚Ferne‘, das andere wird von dem Hügel mit der Jagdgesellschaft überdeckt. Eine Abzweigung führt direkt zu dem rechten Flügel der Fabrik. Die Straße auf der linken Seite wird durch zwei dunkle Striche begrenzt und dadurch erst sichtbar. Sie beginnt am Hinterkopf einer großen blauen Figur, die aus dem Innenraum - einer Apotheose ähnlich - emporsteigt und endet bei der Gruppe der ‚Badenden‘. Das dritte das Bildfeld verbindende Element ist der Fluss, an dem sich die ‚Badenden‘ niedergelassen haben. Er fließt von dem linken Bildrand zu der gelbbraunen Fläche. Diese Elemente stellen nicht nur eine Verbindung von einem Bildfeld zum anderen her, sie erzeugen auch jene Tiefe im Bildraum, wie sie in anderen, bereits erwähnten, Darstellungen zu finden ist.

Folgt man dem Vorschlag, das Bild als ‚Gewebe‘ zu verstehen, fällt den Bildelementen ‚Straße‘ und ‚Fluss‘ in diesem Werk (Abb. 20) eine besondere Bedeutung zu: liest man sie inhaltlich, besitzen sie einen Anfang und ein Ende, liest man sie jedoch formal als

breite Linien, wird ihr scheinbares Ende aufgehoben. Das Auge findet Ergänzungen und Verlängerungen dieser Linien im gesamten Bildaufbau wieder. So kann der Betrachter die links im Bildfeld liegende ‚Straße‘, die von der Szene des Jagdhügels unterbrochen wird, durch ein grünes Rechteck ergänzen. Die sich daraus ergebende Kurve wird darunter in der Andeutung des Hügels aufgenommen. Zusätzlich wird der Verlauf dieser ‚Straße‘ von einer anderen, weiter rechts liegenden, Straße aufgegriffen. Die links von dem Fabrikgebäudes verlaufende ‚Straße‘ wird von einem breiten roten Streifen optisch nach ‚unten‘, zu der Szene mit den Webstühlen, verlängert. Ihr Verlauf verläuft parallel zum Lauf des ‚Flusses‘ und andererseits auch parallel zu dem monströsen Arm der großen blauen Figur. Der ‚Fluss‘ erfährt jedoch die optisch spektakulärste Erweiterung: an dem Punkt, an dem er auf die gelbbraune Fläche trifft, tritt eine vertikale Verlängerung nach ‚oben‘ ein - ‚oben‘, weil diese Fläche sich vertikal in Bildraum zu erheben scheint. Nun bilden nicht nur die formalen Funktionen der ‚Straße‘ und des ‚Flusses‘, sondern auch ihre optischen Ergänzungen jene Qualitäten, die sie als Verbindungsstellen und Knotenpunkte innerhalb dieses ‚gewebten‘ Bildes als ‚Fäden‘ auszeichnen.

Die in der unteren Bildhälfte dargestellten Webstühle beziehen sich auf die Tätigkeit des Webens im Inneren der Fabrik. Jedoch wird dem Betrachter weder durch eine eindeutige Darstellung des Innenraumes noch durch sonst irgendein Indiz (außer den Webstühlen) erklärt, dass hier das Innere des Fabrikationsraumes und die Darstellung der Fabrik von außen, im selben Bildfeld zusammen fallen. Hat der Betrachter erkannt, dass sowohl die Handlung der Fabrik von innen, als auch der Ort der Handlung von außen gleichzeitig dargestellt werden, kann eine verblüffende Gleichrangigkeit von Außen und Innen im Bildfeld festgestellt werden. Diese Gleichrangigkeit bezieht sich nicht nur auf den Ort, sondern auch auf die Zeit. Der Betrachter ist mit einer Überlagerung von Zeit- und Raumebenen konfrontiert. Zusätzlich ist in dieser Darstellung neben der Gleichzeitigkeit von Innen- und Außenraum auch eine Gleichzeitigkeit von mehreren Handlungen gegeben.

Da Lenes Sehgewohnheiten aufgreift, scheint das Betrachten durch diese Gleichzeitigkeit zuerst nicht irritiert zu sein. Der Betrachter fügt durch seine eigene Wahrnehmung und Erfahrung diese Räume problemlos zusammen. Dass dabei mit dem illusionistischen Verhältnis von Innen- und Außenraum, der Perspektive und einem kohärenten Handlungsablauf gebrochen wird, irritiert kaum. Der Dualismus von Subjekt und Ob-

jekt, Innen und Außen scheint überwunden. Der erzeugte Tiefenraum wird geschickt, fast unbemerkt, an bestimmten Knotenpunkten an die Bildoberfläche zurückgeführt. Hier entsteht ein Auf und Ab in der tiefenräumlichen Wahrnehmung. Dies geschieht nicht nur durch die optischen Verlängerungen der Straßen und des Flusses, sondern auch durch das geschickte Einsetzen anderer Linien als Kanten. Dies kann besonders gut an der Linie nachvollzogen werden, die die grüne Fläche unterhalb der Fabrik von der daran angrenzenden blauen Fläche trennt. Die selbe Linie trennt auch die Jagdszene von dem Bildausschnitt der Fabrik. Ebenfalls mit Hilfe von Linien entsteht der Eindruck, dass sich die Jagdszene auf einem Hügel abspielt. Mit Hilfe von verschiedenen Tricks wie der Krümmung der Linien unterhalb des Pferdes scheint der Boden nicht nur gewölbt, sondern auch im Bildraum stärker im Vordergrund verankert zu sein und kann sich so eindeutig von der Bildebene, auf der die Fabrik abgebildet ist, abheben. Dies geschieht unter anderem durch Figuren, deren Körper von der Brust abwärts durch den Hügel verdeckt scheinen. Sie werden als hinter dem Hügel stehend verstanden. Dieses Staffelungsprinzip wird durch weitere Figuren verstärkt, die in dieser Hügellandschaft scheinbar weiter vom Betrachter entfernt sind, da sie kleiner gemalt werden. Ein weiterer Trick, um Tiefenräumlichkeit zu suggerieren, liegt im Einsatz von Hell und Dunkel.

Durch den angesprochenen Kontrast des hellen Außenraumes, in dem die Landschaft und die Fabrik lokalisiert sind, mit der düsteren Farbwahl der Figuren im Vordergrund wird nicht nur die bereits angesprochene Oszillation im Bildraum erzeugt, sondern der dunkle Bereich des Bildes kann dadurch auch als Innenraum gelesen werden, in den nur wenig Licht fällt. Die blaue Fläche hinter den roten Figuren kann dabei als Wand verstanden werden. Die rote viereckige Fläche weiter links, vor der eine blaue Figur erscheint, kann als Tür dieses Innenraumes verstanden werden. Diese Indizien sind jedoch die einzigen Hinweise, die auf eine konkrete Innenraumsituation hinweisen. Sie sind so dezent, dass man ihnen kaum eine Legitimität zuspricht. Zusätzlich werden alle Hinweise auf jenen Innenraum sofort negiert. Von dieser Türöffnung ausgehend, schwebt ein großes blaues Wesen auf die darüber (oder auch dahinter, wenn man von einer räumlichen Vorstellung spricht) abgebildete Fabrik zu. Diese große blaue Figur wird wiederum von kleinen blauen und roten Figuren umgeben. Folgt der Blick dieser Figur, wird der Betrachter von dieser Innenraumsituation direkt in den Außenraum geleitet, da eine

kleine, rote Figur unmittelbar an den Kopf der großen blauen Figur anschließt, ja sogar zu einem kleinen Teil von diesem überdeckt wird. Die darauf folgenden Figuren in dieser Blickachse werden bereits durch Teile des Fabrikgebäudes überlagert. Gleichzeitig ergibt die Begrenzung der als Wand vorgeschlagenen blauen Fläche des Innenraumes eine Parallele zu der unteren Kante des vordersten Traktes der Fabrik. Hier entsteht mitten im Zentrum des Bildfeldes eine rhythmische Abwechslung von weißen, roten und orangen Flächen der Fabrik, die nach unten von einer in Grüntönen abgestuften Fläche umfasst wird. Diese grüne Fläche wird von eben jener Linie begrenzt, die die blaue Fläche abteilt. Folgt der Blick dieser Linie nach rechts aufwärts, wird ihre Geradlinigkeit durch das Anpassen an die Konturen einer roten Figur unterbrochen.

Nicht nur, weil die Fläche auf die Figur reagiert und auf sie Rücksicht nimmt, sondern auch aus einem weiteren Grund ist dieser Teil des Bildes besonders spannend: Eine rote Figur, deren Blick auf der über ihr befindlichen Fabrik ruht, streckt ihre Arme nach oben. An Hand angedeuteter Brüste ist diese Figur als Frau identifizierbar. An ihrem Oberkörper hängen drei kleine Figuren. Die Fläche hinter diesen drei Figuren ist durch eine Farb- und Strukturänderung von der blauen Fläche (die als Wand verstanden werden kann) abgetrennt. Dadurch entsteht eine kleine, vom restlichen Umfeld unabhängige, Fläche, die wie ein Stück Stoff den Raum durchspannt. Eine weitere rote Figur, die auf die Frau mit den erhobenen Armen reagiert, muss sich wiederum dieser, 'Stoffbahn' anpassen.

Eine Stufe in der horizontalen Linie, die durch die empor gestreckten Arme der roten Frau entsteht, ergibt eine weitere sehr interessante Lösung der Innenraumsituation: Eine senkrechte Linie, die sich in einer Kurve von der horizontalen Linie abspaltet, überlagert den Oberkörper der roten Frau. Rechts von dieser Linie beginnt die grüne Fläche, die der Jagdszene zuzuschreiben ist. Diese senkrechte Linie wird durch eine blaue Figur unterbrochen, die an einem Webstuhl arbeitet und lässt sich in den senkrechten Teilen des Webstuhles bis zum unteren Bildrand verfolgen. Gegenüber dieser blauen Figur ist eine zweite, größere blaue Figur über den Webstuhl gebeugt. In dem Raum zwischen ihren Köpfen kann man eine kleine rote Figur mit einer überdimensional großen Lochkarte unterm Arm erkennen. Während die große blaue Figur ab dem Rücken an die Jagdszene anschließt, ist sie mit den Füßen in der dunklen blauen Unklarheit des Innenraumes verhaftet. Die kleine rote Figur mit der Lochkarte ist hingegen gänzlich von dem

Grün des Hügels umgeben. Nur der Besitz einer Lochkarte identifiziert sie als den Arbeitern im Innenraum zugehörig. Im Gegensatz zu einer Überlappung oder auch Verflechtung, bei der die Eigenschaften des überlappten oder verflochtenen Materials nicht mehr zu sehen sind (wie es bei der Fläche der roten Frau der Fall ist), sind hier die unterschiedlichen Qualitäten von Außen und Innen noch erkennbar. Statt einer strengen Trennung entstehen Verschränkungen, Überlappungen und Verknüpfungen der einzelnen Szenen innerhalb des Bildfelds.

Nicht nur dieser fließende Übergang von einer Textur zur anderen, sondern auch das fast unsichtbare Verknüpfen verschiedener Tiefen- und Raumebenen lässt in diesem Werk eine Assoziation mit einem Gewebe zu. Die flächigen Teile des Bildes scheinen ‚oben‘ auf der Leinwand zu liegen, während die kleinteiligen Staffellungen und die Details der Landschaft ‚tiefer in der Leinwand‘ verarbeitet scheinen. Es finden sich aber nicht nur Überlagerungen von Flächen und formale und optische Verknüpfungen von Vorder- und Hintergrund. Auch die Figuren rufen zum Einen durch ihre Farbigkeit und zum Anderen durch ihre Größenunterschiede eine Verflechtung der einzelnen Bildteile hervor.

5. Literaturverzeichnis

Bäumer 2007

Angelica Bäumer, Kunst von Innen – von der Kraft des Unbewussten, in: Angelica Bäumer (Hg.), Kunst von Innen. Art Brut in Austria, Wien 2007, S. 8 - 14.

Breicha 1988

Otto Breicha, Die Gruppe, die keine gewesen ist, in: Otto Breicha (Hg.), Wirklichkeiten. Aspekte einer Gruppierung (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1988), Wien 1988, S. 9 - 12.

Breicha 1988a

Otto Breicha, Wirklichkeiten, in: Otto Breicha (Hg.), Wirklichkeiten. Aspekte einer Gruppierung (Kat. Ausst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1988), Wien 1988, S. 13 - 14.

Buxbaum 1990

Roman Buxbaum, Zur Geschichte der Kunst psychisch kranker Menschen, in: Roman Buxbaum/Pablo Stähli (Hg.), Von einer Welt zu'r Andren: Kunst von Außenseitern im Dialog, Köln 1990. S. 20 - 40.

Cardinal 2007

Roger Cardinal, Die Eigenartigkeit der Outsider-Kunst, in: Angelica Bäumer (Hg.), Kunst von Innen. Art Brut in Austria, Wien 2007, S. 16 - 25.

Dali 1984

Salvador Dali, Das geheime Leben des Salvador Dali, München 1984.

Freud 2009

Sigmund Freud, Die Traumdeutung, hg. von Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt am Main 2009.

Jung 1968

Carl Gustav Jung, Zugang zum Unbewussten, in: Marie-Louise von Franz (Hg.), Der Mensch und seine Symbole, Olten 1968, S. 18 - 103.

Jung 2008

Carl Gustav Jung, Archetypen, hg. von Lorenz Junge auf d. Grundlage d. Ausg. "Gesammelte Werke", München 2008.

Kast 2008

Verena Kast, Vortrag „Zuunterst ist daher die Psyche Welt“. Imagination als Verbindung von Innen und Aussen. URL: www.verena-kast.ch/Imagination.pdf (21.8.2012).

Knapp 2008

Hanna Knapp, Avantgarde und Psychoanalyse in Spanien, José Ortega y Gasset, Salvador Dali, Rosa Chacel und ihre Rezeption der Theorien Sigmund Freuds, Hamburg 2008.

Laplanche/Pontalis 1991

Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1991.

Navratil 1990

Leo Navratil, Zur Geschichte und Vorgeschichte des Hauses der Künstler in Gugging, in: Roman Buxbaum/Pablo Stähli (Hg.), Von einer Welt zu'r Andren: Kunst von Außenseitern im Dialog, Köln 1990, S. 74 - 85.

Pichler 2009

Wolfram Pichler, Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst, in: Wolfram Pichler,/Ralf Ubl (Hg.), Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie, Wien 2009, S. 13 - 66.

Pichler/Ubl 2009

Wolfram Pichler/Ralf Ubl, Vorwort, in: Wolfram Pichler,/Ralf Ubl (Hg.), Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie, Wien 2009, S. 7 - 11.

Schmied 2002

Wieland Schmied, Die Malerei. Nach 1945, in: Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Band 6 20. Jahrhundert, München/London/New York/Wien 2002. S. 113 - 161.

Stephan 2000

Achim Stephan, Psychoanalytische Bedeutungshypothesen, in: Eva Waniek (Hg.), Bedeutung?. Für eine transdisziplinäre Semiotik, Wien 2000, S. 52 - 61.

Waniek 2000

Eva Waniek, Was bedeutet Bedeutung? Beiträge zu einer transdisziplinären Semiotik, in: Eva Waniek (Hg.), Bedeutung?. Für eine transdisziplinäre Semiotik, Wien 2000, S. 9 - 19.

Weibel 2006

Peter Weibel, Traumerzählungen, in: Peter Weibel (Hg.), Ingrid Wiener - Träume, Köln 2006, S. 2 - 4.

Wiener 2006

Ingrid Wiener, Träume, in: Peter Weibel (Hg.), Ingrid Wiener - Träume, Köln 2006, S. 5.

6. Bildteil

6.1. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Fotograf: Hans Schmölzer.

Abb. 2: Fotograf: Johannes Adensamer.

Abb. 3 – 19: Fotograf: Hans Schmölzer.

Abb. 20: Fotograf: Johannes Adensamer.

Abb. 21: Ferdinand Schmatz/Rolf Schwender, Doppleranarchie. Wien 1967-1972. Wien 1989, S. 78.

Abb. 22: Tino Erben, Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683, (Kat. Ausst., Die Türken vor Wien, Künstlerhaus und Sonderausstellungsraum des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1983) Wien 1983, S. 94, Kat. Nr. 10/15.

Abb. 23: Das barocke Wien. Stadtbild und Straßenleben, (Kat. Ausst. Das barocke Wien, Historischen Museums der Stadt Wien, 1966), Wien 1966, Abb. 2 (Kat. Nr. 3).

Abb. 24 -25: Peter Weibel (Hg.), Ingrid Wiener - Träume, Köln 2006, ohne Paginierung, Courtesy Charim Galerie Wien.

6.2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1



Hans Lenes, o. Titel, 1986/87

Mischtechnik auf Papier, 42 x 59 cm.

Abb. 2



Hans Lenes, Türkenbelagerung, o.J.

Mischtechnik auf Holz

Ausstellungsansicht, Ausstellung True Lies, Februar 2012, Künstlerhaus Galerie Wien.

Abb. 3



Hans Lenes, o. Titel, 1988

Mischtechnik auf Papier, 63 x 45 cm.

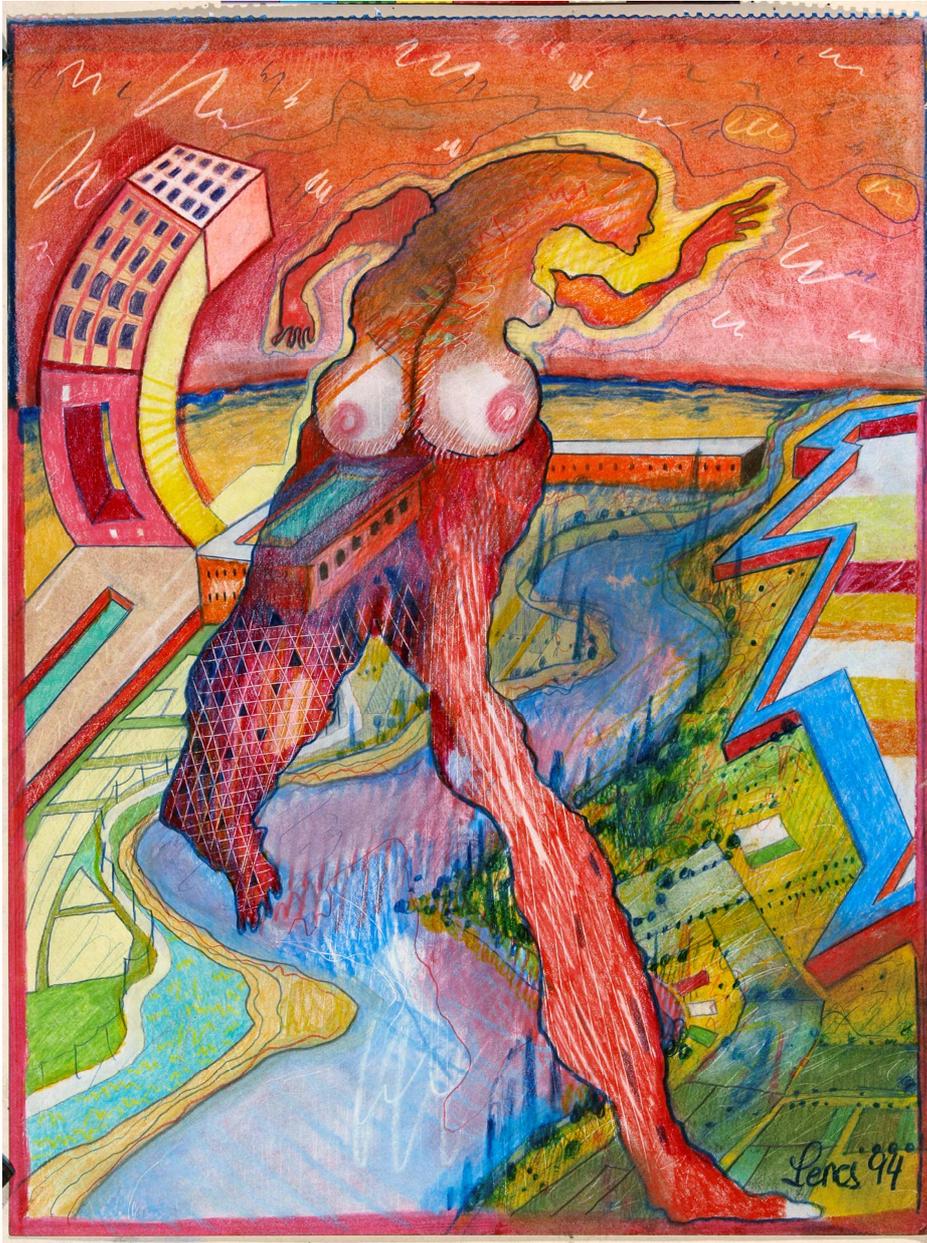
Abb. 4



Hans Lenes, o. Titel, 1987

Mischtechnik auf Papier, 56 x 42 cm.

Abb. 5



Hans Lenes, o. Titel, 1994

Mischtechnik auf Papier, 48 x 36 cm.

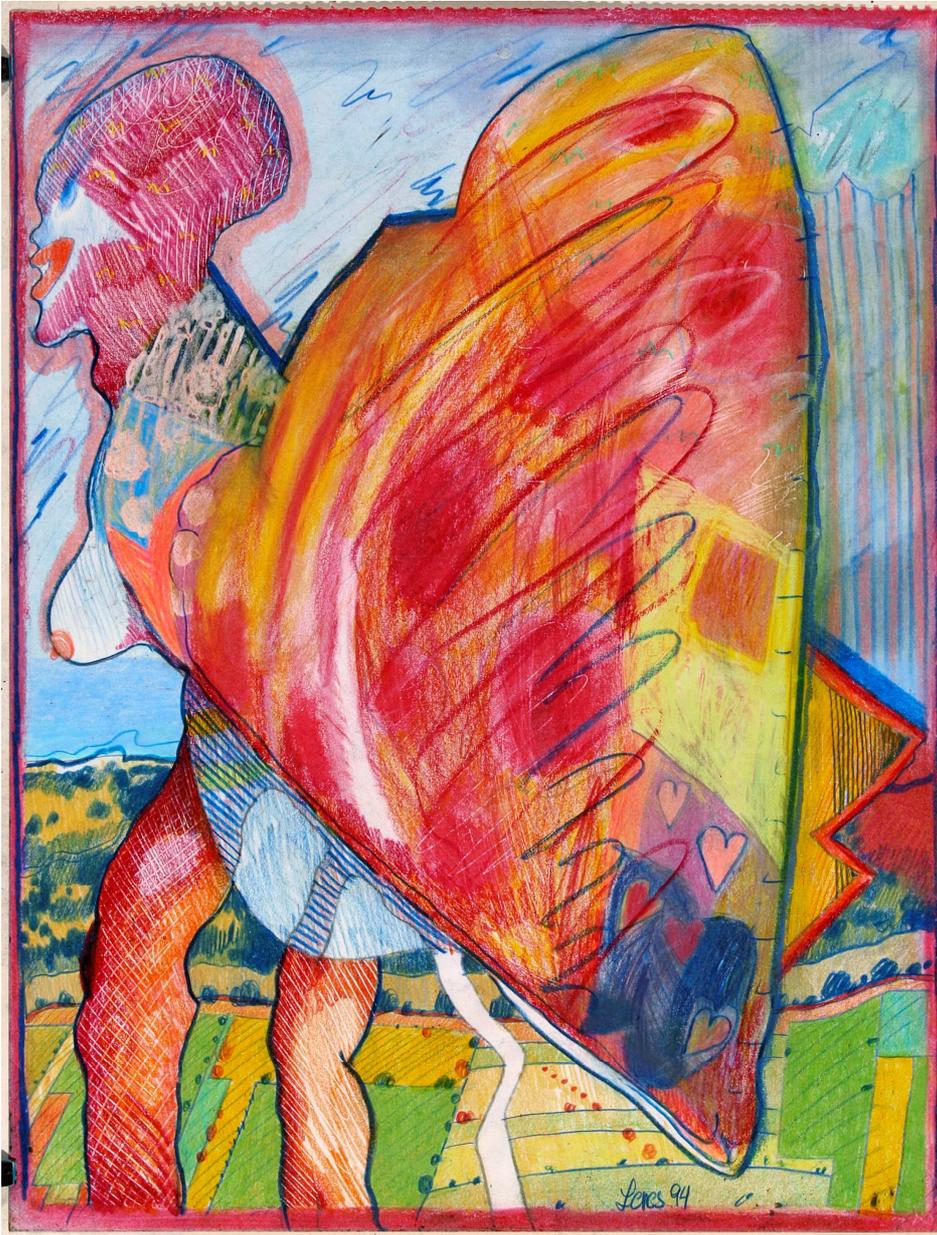
Abb. 6



Hans Lenes, o. Titel, 2000

Mischtechnik auf Papier, 59 x 42 cm.

Abb. 7



Hans Lenes, o. Titel, 1999
Mischtechnik auf Papier, 48 x 36 cm.

Abb. 8



Hans Lenes, o. Titel, 2000

Mischtechnik auf Papier, 70 x 50 cm.

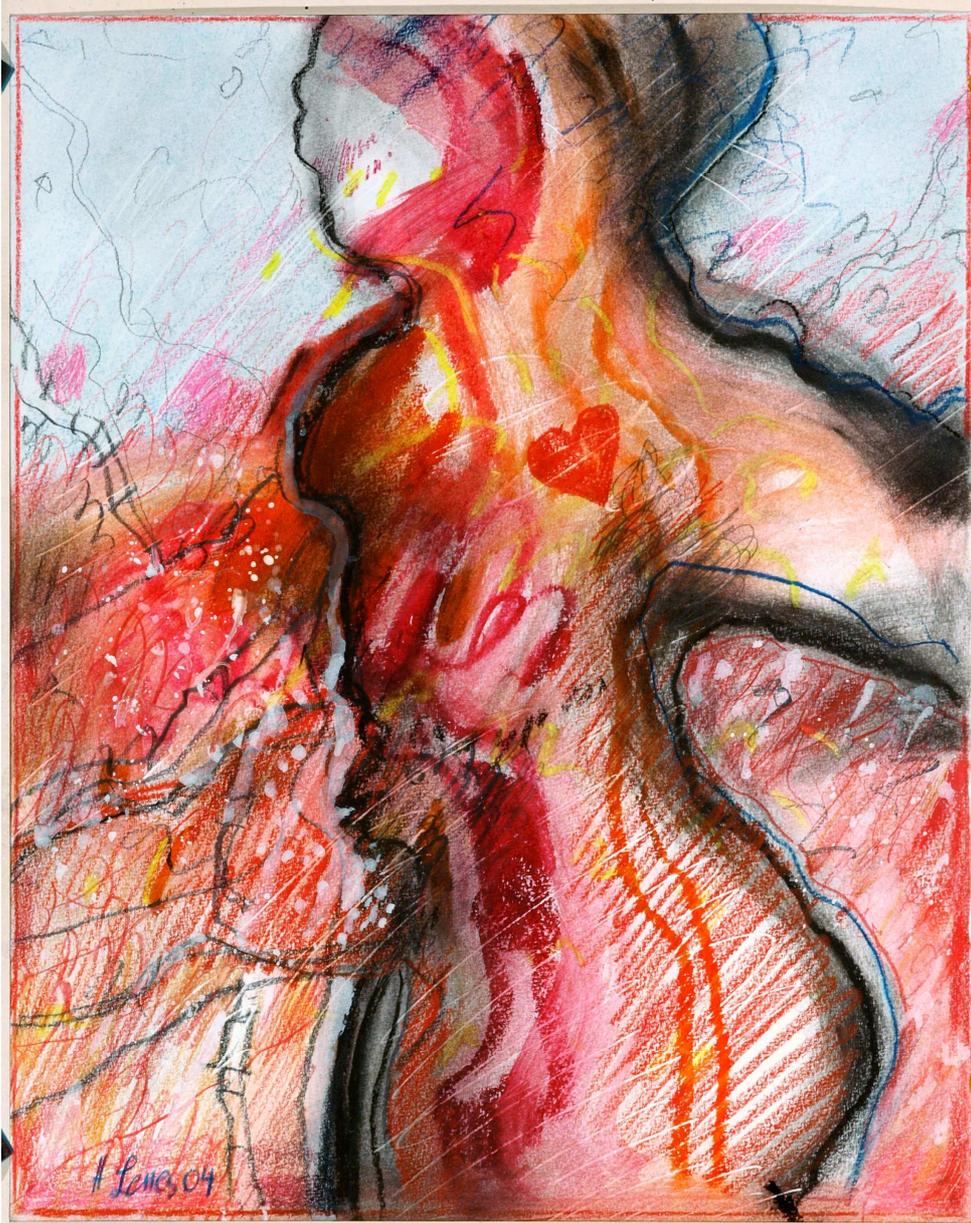
Abb. 9



Hans Lenes, o. Titel, o. Jahr

Druck übermalt, Mischtechnik, 64 x 45 cm.

Abb. 10



Hans Lenes, o. Titel, 2004
Mischtechnik auf Papier, 41 x 32 cm.

Abb. 11



Hans Lenes, o. Titel, 1999
Mischtechnik auf Papier, 60 x 42 cm.

Abb. 12



Hans Lenes, o. Titel, 2005
Mischtechnik auf Papier, 56 x 42 cm.

Abb. 13



Hans Lenes, o. Titel, 2005
Mischtechnik auf Papier, 32 x 40 cm.

Abb. 14.



Hans Lenes, o. Titel, 1999

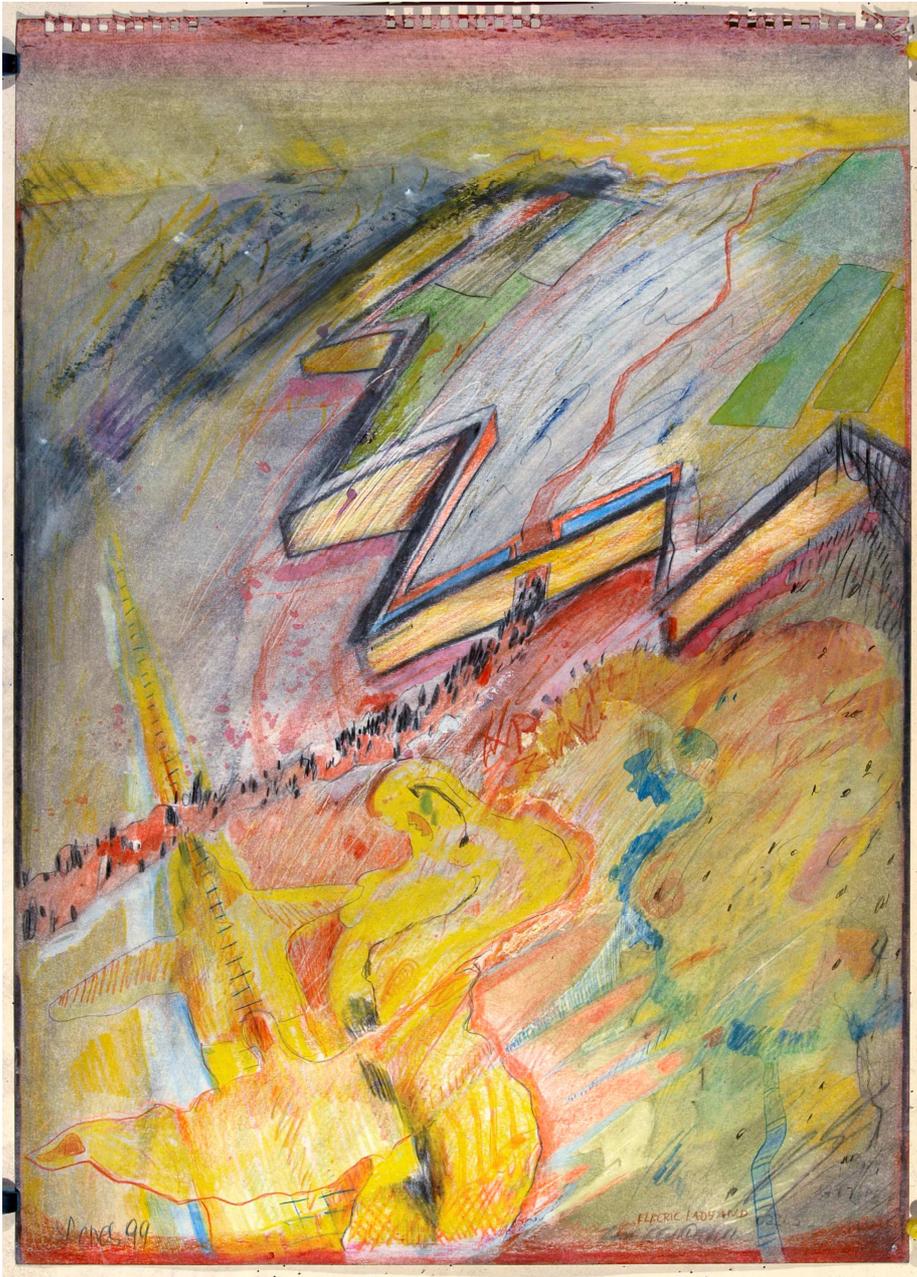
Mischtechnik auf Papier, 60 x 42 cm.

Abb. 15



Hans Lenes, o. Titel, 2000
Mischtechnik auf Papier, 70 x 50 cm.

Abb. 16



Hans Lenes, o. Titel, 1999

Mischtechnik auf Papier, 60 x 42 cm.

Abb. 17



Hans Lenes, o. Titel, 1993

Mischtechnik auf Papier, 48 x36 cm.

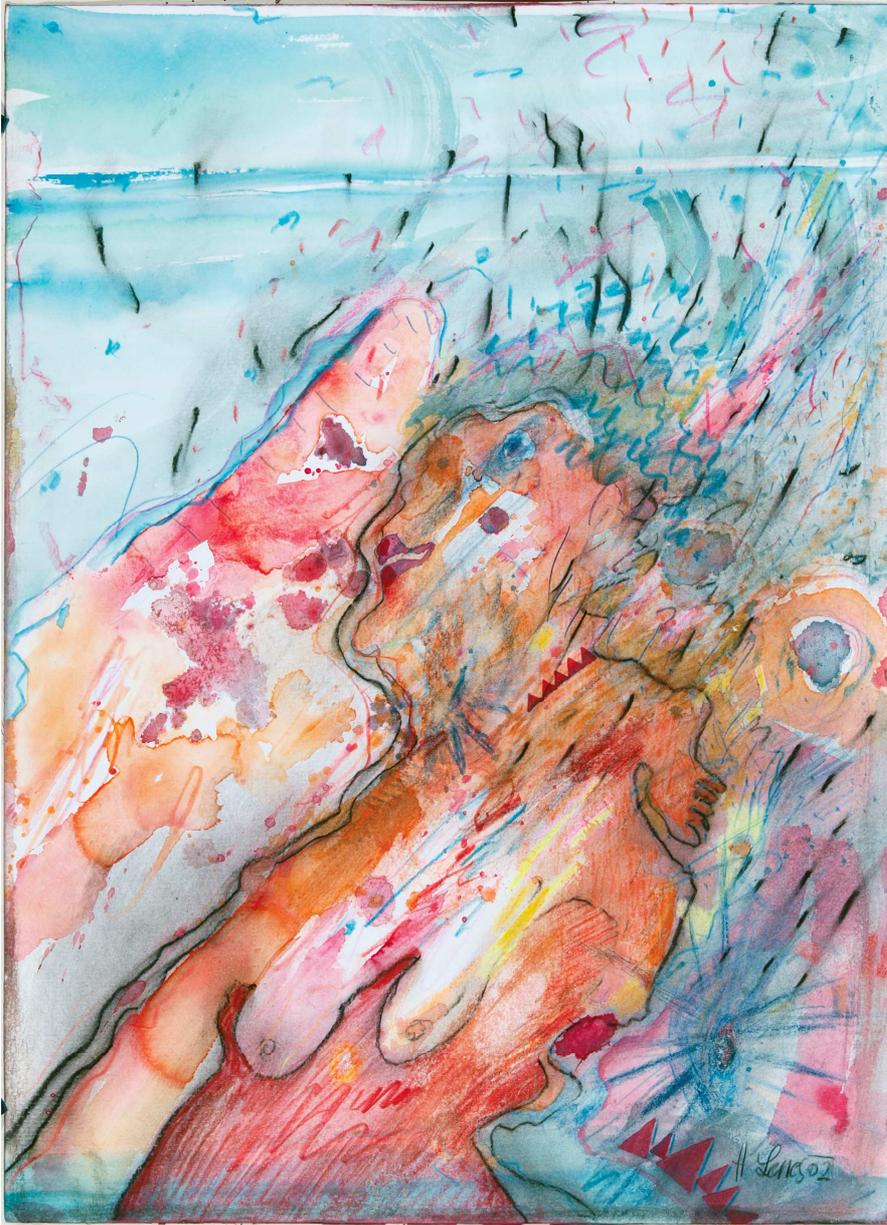
Abb. 18



Hans Lenes, o. Titel, 1994

Mischtechnik auf Papier, 63 x 88 cm.

Abb. 19



Hans Lenes, o. Titel, 2002
Mischtechnik auf Papier, 70 x 50 cm.

Abb. 20



Hans Lenes, o. Titel, 1984

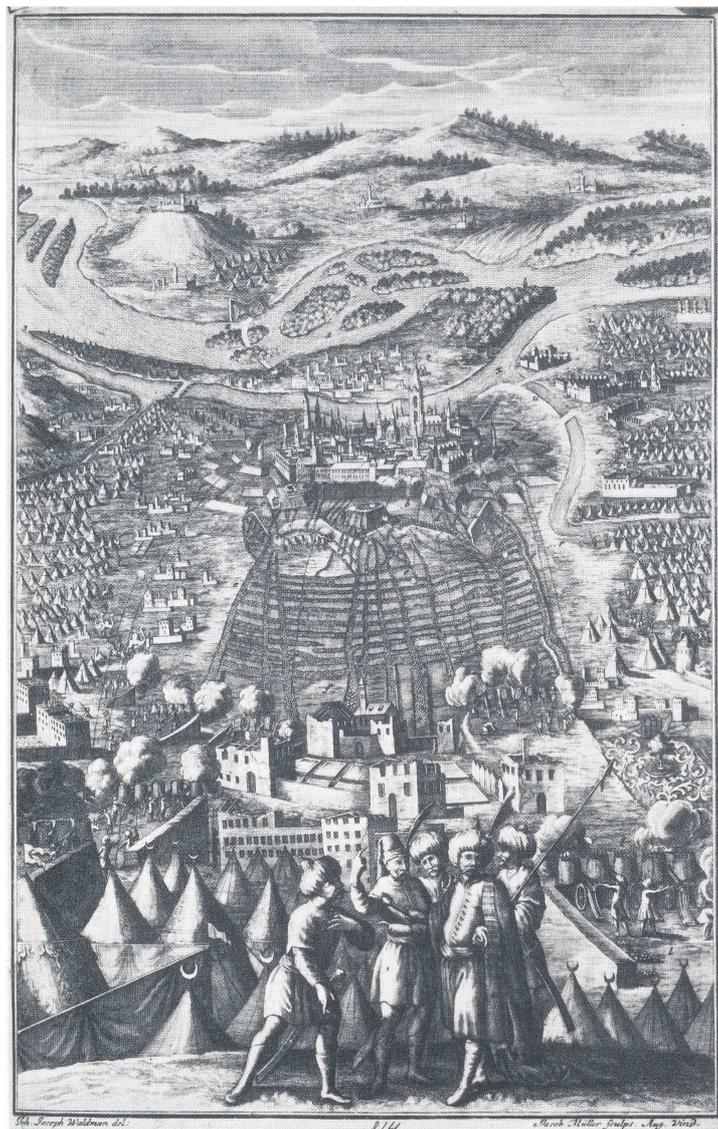
Mischtechnik auf Holz, 120 x 170cm.

Abb. 21



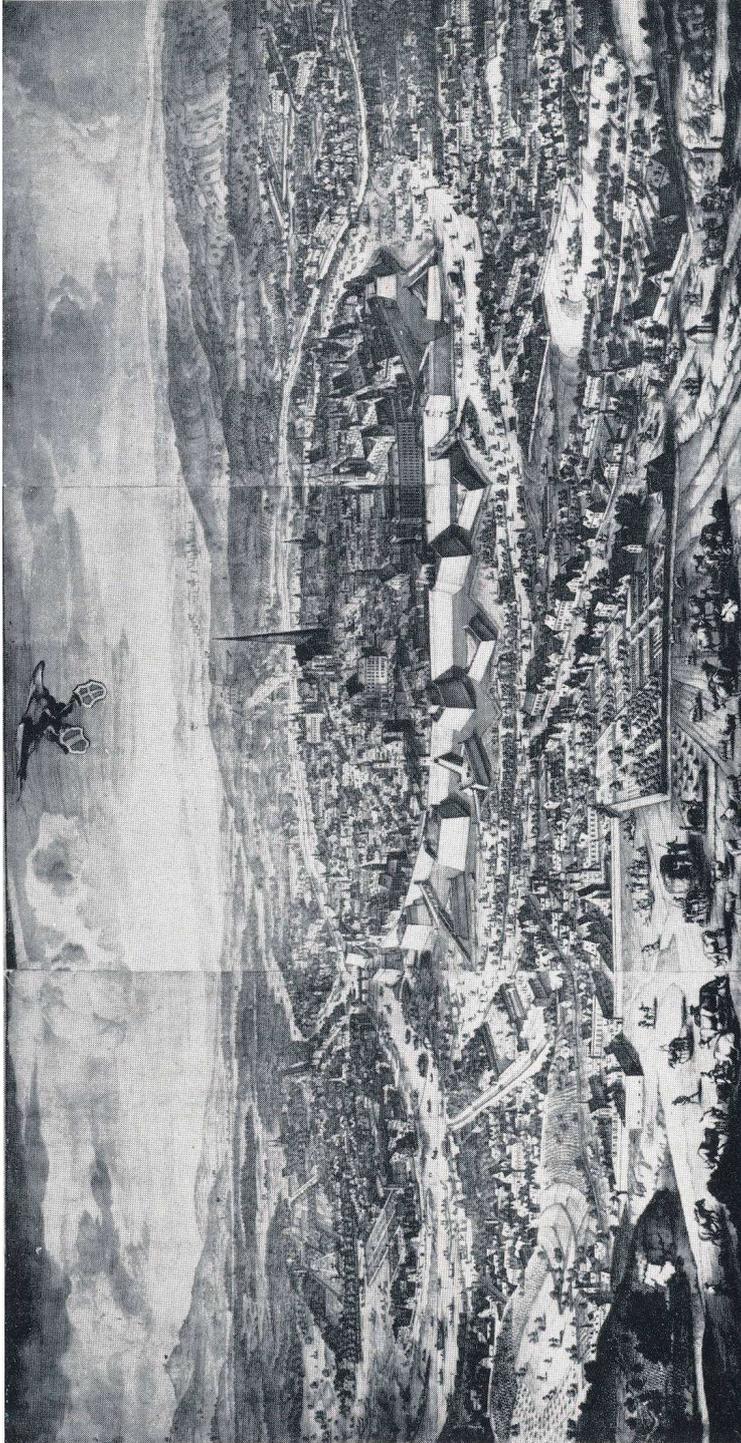
Lisl Ponger, Wohngemeinschaft Nestroyplatz, 1971, Fotografie.

Abb. 22



Jacob Müller nach Johann Joseph Waldman, Die Belagerung, Kupferstich (beschnitten),
32,8 x 20,9cm.

Abb. 23



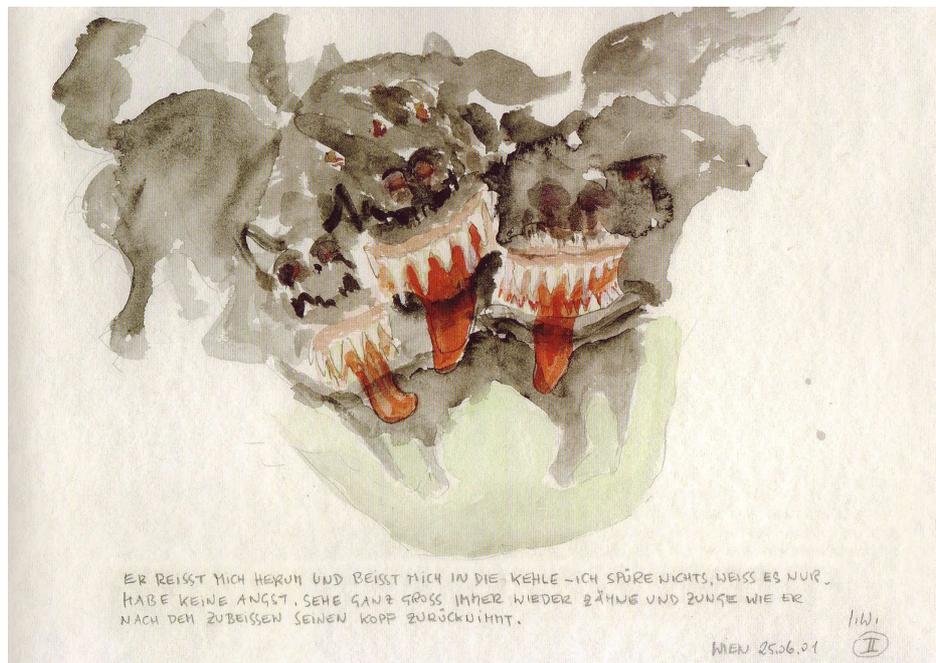
Joseph Mulder, Vogelschau Wiens von Westen, Kupferstich und
Radierung kombiniert, sechs Blätter in drei Reihen, 1686, Entwurf:
Folbert van Alten-Allen, 1683..

Abb. 24



Ingrid Wiener, Zeichnung aus der Serie Träume, 1995 – 2005, Mischtechnik auf Papier.

Abb. 25



Ingrid Wiener, Zeichnung aus der Serie Träume, 1995 – 2005, Mischtechnik auf Papier.

6.3. Bildrechte

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Wien, Januar 2013

Sophie Adensamer

7. Anhang

7.1. Abstact

In den Werken von Hans Lenes sind Einstellungen der sogenannten ‚68er Generation‘ präsent, die nicht nur in seiner Skepsis dem Kunstmarkt gegenüber zum Ausdruck kommen. Hans Lenes kann keiner künstlerischen Gruppe zugeordnet werden und nimmt deshalb innerhalb der Österreichischen Kunstgeschichte eine singuläre Position ein. Dieses ‚Außenseitertum‘ ist nicht mit dem Begriff ‚Outsiderkunst‘ gleichzusetzen.

Die mit Zeichen, Symbolen und Verweisen arbeitende, sehr persönliche Bildsprache von Hans Lenes führt in einer ersten Ansatzmöglichkeit zu einer Auseinandersetzung mit der *Traumdeutung* von Sigmund Freud, in der er das sehr komplexe, bildliche Erscheinen der Träume aufzeigt. Diese Art von bildhafter Auseinandersetzung mit persönlichen Themen ist in den Werken von Lenes angelegt. Die damit einhergehende grafische und malerische Metamorphose von Zeichen wird an Hand der Symbole Herz und Mauer verdeutlicht. Aber nicht nur der Zugang über den Traum, sondern auch die Frage nach der Phantasie - und wie diese sich vom Traum unterscheidet - wird ein wichtiger Bestandteil dieser Arbeit sein. Dem Leser wird nicht nur durch werkimmanente Beobachtungen, sondern auch durch Vergleiche mit anderen Traumdarstellungen verdeutlicht, dass Lenes‘ Ausdrucksweise zwar von Träumen beeinflusst wird, sich jedoch nicht als direkte Abbildungen dieser lesen lassen. In einer zweiten Ansatzmöglichkeit dient nicht die Metamorphose der Zeichen als Ausgangspunkt, sondern die Verschränkung von Räumlichkeit und Zeitlichkeit im Werk von Lenes. Anstoß zu diesem Gedankenmodell liefert der Vorschlag im Sammelband *Topologie* von Wolfram Pichler und Ralf Ubl, räumliche Strukturen nicht nur als Gegenstand sondern auch als Medium zu verstehen. Die Vorstellung der Verflechtung ist unter anderem als ein solches topologisches Gedankenmodell hervorzuheben. Diese besteht aus dem Zusammentreffen einzelner Knoten, Verknüpfungen oder Zöpfe. Sie ist in ihrer ursprünglichsten Form im Medium des gewobenen Textils wiederzufinden. Die Metapher des Textilien lässt sich aber nicht nur auf Oberflächen und Muster projizieren, sondern auch auf ein Verständnis von Zeit und Raum, das sich in den Darstellungen von Hans Lenes in der Verknüpfung und Überlagerung der Raumebenen sowie der Handlungsebenen wiederfinden lässt.

7.2. Lebenslauf

Name: Sophie Adensamer
Adresse: Praterstraße 12/14, 1020 Wien
Geboren: 15. Oktober 1986, Wien

Schulbildung: Matura Juni 2005

Schüleraustausch in den USA, Windom Area High School
Minnesota, Februar - Juli 2003

8 Jahre Gymnasium Fichtnergasse, 1130 Wien

4 Jahre Volksschule Steinlechnergasse, 1130 Wien

Derzeitige Tätigkeit: Studium der Kunstgeschichte seit WS 2005

Kuratorische Assistenz bei der Ausstellung Hans
Lenes - True Lies im Künstlerhaus Wien, Jänner
2012

Artist Management bei Hans Lenes, Haberlgasse
79/7 1160 Wien, seit September 2011

Bisherige Tätigkeit: Artist Management Assistant im Atelier Nitsch,
Schloss Prinzendorf, Dezember 2010 – September
2011

Frontdeskmanagerin in der Generali Foundation,
Juni 2010 – Dezember 2010

Praktika: Atelier Thomas Mahr Stuckmarmorrestaurierungen
GmbH, Oktober - November 2008
Mag. Gurtner Christian, Werkstatt für Restaurie-
rung, August - September 2007
Arge Objektrestaurierung, Juni, September 2006