

## DAS "HEIL" DER KUNST

### Zur Relevanz künstlerischer Handlungsstrukturen für die Kunsttherapie

Bei kunsttherapeutischer Fachdiskussionen überkommt mich als Künstler manchmal ein Anflug von Verlorenheit. Da werden psychologische, psychiatrische und heilpädagogische Fachtermini und Kategorien wie selbstverständlich verwendet, und in mir meldet sich irgendwann die Frage: -aber die Bilder? Haben wir denn keine Sprache entwickelt, die sich auch aus dem ästhetischen Diskurs ableitet, gibt es kein Sprechen vom Menschen, von seinen seelischen und geistigen Nöten, seinen Hoffnungen und Existenzentwürfen, das zugleich auch ein Sprechen ist über ästhetische Fragestellungen?. Kunsttherapeuten sind nun einmal keine Psychotherapeuten, Heilpädagogen oder gar Psychiater in Kleinformate - sie sind primär Künstler, die mit ihrem spezifischen Blick - und man sollte meinen mit ihrer eigenen Sprache - den interdisziplinären Dialog mit Vertretern dieser Heilberufe im therapeutischen Team führen können. Und ist es nicht gerade das Besondere der kunsttherapeutischen Begegnung, daß wir mit den Klienten in den Dialog treten über das Element des Bildnerischen, daß wir Schonraum für Entwicklungen gewähren können, indem wir nicht direkt über Probleme sprechen, sondern über ihren vermittelnden Ausdruck: Über die Bilder? Die Rückbesinnung auf unsere eigene Sprache, auf ein Reflektieren, das sich den Bildern nicht nur über die Bedeutungsebene annähert, sondern auch über die formale Fragestellung nach der künstlerischen Gestaltung, diese Rückbesinnung will dieser Beitrag anregen.

Die Bilderwelt der professionellen Kunst und der kunsttheoretische Diskurs kann uns möglicherweise Hilfestellungen geben auf der Suche nach einem adäquaten Sprechen. Es könnte dabei hilfreich sein, künstlerische Existenzentwürfe sowohl in ihrem bildnerischen Ausdruck als auch in ihrer sprachlichen Darlegung zu untersuchen, um eine Sprache zu entwickeln, die ihrem Gegenstand - dem Menschen und seinen Bildern - angemessen ist. Kunsttherapeutischen und kunsttheoretischen Überlegungen soll im Folgenden gleichzeitig nachgegangen werden, um Übertragungsmöglichkeiten aufzuzeigen.

Diesem Anliegen stellt sich jedoch zunächst ein Widerstand entgegen. In der relevanten Literatur ist eine eindeutige Tendenz zu bemerken: Fruchtbare Reflektionen aus therapeutischer Sicht über die Funktion des Bildnerischen in der Therapie sind geläufig, Reflektionen aus der Sicht der Kunst sind seltener zu finden, und wenn, dann sind sie zumeist mit kritischer Distanz verfasst. Eine Distanz, die manchmal die Vermutung nahelegt, den Autoren sei es mehr um die Verteidigung der Autonomie der Kunst zu tun, als unvoreingenommen sich der Frage zu stellen, inwiefern gerade das Motiv des Heils in der Kunst für andere Fachgebiete- und konkret betroffene Menschen- fruchtbar gemacht werden kann.

Wir müssen bei unseren weiteren Überlegungen daher streng differenzieren zwischen den utopischen Heils-Entwürfen der Kunst, die sich jeder Funktionalisierung entziehen und dem konkreten Heilungs-Anliegen der Kunsttherapie: sie verfolgen nicht dasselbe Ziel und dürfen nicht verwechselt werden!. Kunsttherapie kann und will Kunst in keiner Weise ersetzen, es geht auch nicht um eine fortschreitende Therapeutisierung der Kunst, vielmehr hat die Kunsttherapie ein eigenes Anliegen, ein konkret definiertes Handlungsfeld und eine spezifische Tradition. Es ist aber ebenso anmaßend wie realitätsfremd, zu glauben, recht verstandene Kunst könne Kunsttherapie überflüssig machen.(1) Künstler arbeiten im allgemeinen nicht mit der Absicht, ein spezifisches Leiden zu lindern, weder das eigene, noch das bestimmter Patienten. (Es gibt allerdings auch dieses Anliegen, siehe Beitrag zur "Rezeptiven Kunsttherapie")

Kunst und Kunsttherapie haben beide mit Bildern und mit Menschen zu tun, sie stellen jeweils auf ihre Weise die Frage nach Heil und Heilung. Es ist daher legitim und angebracht, genauer zu untersuchen, was übertragbar ist von dem einen Gebiet in das andere- solange ein klares Bewußtsein über ihre Ähnlichkeit und ihre Differenz damit verbunden ist. Worum es in diesem Beitrag also geht, ist die Frage: *Welche Konsequenzen kann die Kunsttherapie aus der Anschauung kunstimmanenter Heilsutopien für ihre eigenen Vorgehensweisen ziehen?*

Die Antwort eines Künstlers auf die Frage, ob er denn auch einen therapeutischen Aspekt in der Kunst sähe, soll in ihrer ganzen Vielschichtigkeit am Ausgangspunkt unserer Untersuchung stehen. Sie ist aber nur unter Berücksichtigung der angemahnten Differenzierung von künstlerischer und kunsttherapeutischer Fragestellung richtig zu verstehen: "Ja das ist der therapeutische Prozeß an sich. Sonst sehe ich keinen Aspekt. Das ist das Wesentlichste in der Kunst." (2)

Aus dieser Aussage geht deutlich hervor, daß es diese therapeutische Absicht in der Kunst gibt- therapeutisch in dem allgemeinen Sinn eines (Handlungs-) Entwurfes für eine bessere Zukunft. Dieses Bestreben, diese Hoffnung auf Veränderbarkeit des Lebens, ist ein wesentliches Bestreben des säkularisierten Menschen der Moderne, es manifestiert sich sowohl im individuellen Anspruch auf Glück und Selbstentfaltung als auch in gesellschaftsverändernden Bestrebungen. Erst in neuester Zeit sind diese Utopien durch die historische Entwicklung in ein fragliches Licht gerückt. Ob dies nun eine grundsätzliche Verabschiedung von den utopischen Idealen der Moderne bedeutet, oder ob dadurch

erst recht eine Einlösung der Moderne zu fordern ist, das ist eine Frage, die hier nicht weiter interessiert. Wesentlich für unsere Untersuchung aber ist die Tatsache, daß es eine auffällige Korrespondenz zwischen den Heilsutopien und ihrem bildnerischen Ausdruck bei zahlreichen Künstlern gibt.

Mit diesem Blickwinkel auf *formale* Bildausdrücklichkeit, wollen wir zurückblicken auf die utopischen Heilsentwürfen in der modernen Kunst -sowie auf die Heilerwartungen und Versprechungen, die ausgesprochen oder verschwiegen, eingelöst oder enttäuscht, ihren Hintergrund bilden.

Nun ist im Hinblick auf die kunsttherapeutische Praxis wenig damit erreicht, lediglich die als bekannt voraussetzbare Tatsache aufzuzeigen, daß dieses utopische Potential der modernen Kunst vorhanden ist. Vielmehr wäre gewonnen, wenn es gelänge, in diesen Heilsentwürfen individuelle künstlerische Haltungen und ihrem entsprechenden Niederschlag im Bildnerischen aufzuzeigen. Künstlerische Existenzentwürfe und Bildhaltungen, aus denen - durch eine Art strukturphänomenologische Betrachtungsweise - gestalterische Gesichtspunkte herausgearbeitet werden können, die in der kunsttherapeutische Praxis hilfreich sind. Dies wäre eine Möglichkeit, methodisches Bewußtsein zu entwickeln, das seine Kriterien aus dem Phänomen Kunst selbst ableitet.

Um einem Mißverständnis vorzubeugen: DAS Heilsversprechen in der modernen Kunst gibt es natürlich nicht. Es gibt aber eine Vielzahl individuelle künstlerische Antworten auf die Widersprüchlichkeit der menschlichen Existenz unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft. Diese Haltungen werde ich im Folgenden anhand einiger prägnanter künstlerischer Positionen darlegen, um damit die enorme Spannweite der Möglichkeiten aufzuzeigen, die in der Kunst gegeben sind.

Es ist dies zum einen die Utopie, die das Heil im "Ursprung" sucht- in der Natur, im einfachen Leben, im Primitivismus, im Kindhaften, im leiblich-sinnlichen Erleben bis hin in die Regression des rauschhaften Vergessens. Es ist die Sehnsucht nach einer vorbewußten Einheit mit der Welt und ihren Dingen, die uns irgendwo aus der Tiefe der Erinnerung lockt: Das verlorene Paradies der frühesten Kindheit.

Wir müssen nicht lange suchen, um diese Haltung in der modernen Kunst auszumachen. Sie begegnet uns in der romantischen Sehnsucht nach einem verlorenen Arkadien ebenso wie in der Faszination am vermeintlich heilen "Wilden" eines Gauguin, sie lebt in den aufgewühlten Bildern eines van Gogh, in der ausdrucksstarken Malerei expressiver Künstler, in der gestischen Gebärde tachistischer Art, im gewollten Dilettantismus der Neuen Wilden und in den dyonischen Ritualen aktueller Performance-Künstler. Was sie sucht, ist das authentische Gefühl, den spontanen Ausdruck- und es verwundert uns daher nicht, daß der malerische Selbstausdruck von psychotischen Menschen als "art brut" mühelos Eingang in den modernen Kunstbetrieb finden konnte. (3)

Bevor am Beispiel von Äußerungen aktueller Künstler diese Position näher ausgeführt wird, sei an dieser Stelle zunächst der entgegengesetzte künstlerische Entwurf angeführt: Es ist die Heilerwartung, die ihre Hoffnung auf den "Geist" richtet, auf die Befriedung des Menschen durch die Vernunft, das Projekt der Aufklärung. Suchen wir nach ihrem bildhaften Niederschlag in der Kunst, so läßt sie sich festmachen beispielsweise an Werken, die Harmonie und den klassischen Schönheitsbegriff favorisieren, aber auch an Werken, die eine rationale Durchdringung der künstlerischen Mittel voraussetzen, konzeptuelle Klärung verlangen, im Extremfall die Individualität ihres Schöpfers zugunsten einer universellen Idee verleugnen. Vertreter dieser Geisteshaltung finden sich vor allem im Lager der "Abstrakten" zu Beginn unseres Jahrhunderts, später in den Tendenzen der "Konkreten Kunst". In der aktuellen Kunstentwicklung zeigt sie sich vor allem in konzeptuellen Ansätzen, die zeitweise sogar mehr an der Idee als solcher, denn an ihrer sinnlichen Realisation interessiert sind.

Anhand von Bildern und Aussagen zeitgenössischer Künstler sollen die vorgestellten Tendenzen moderner Kunst im Folgenden exemplarisch verdeutlicht werden.

Der Künstler und Kunstsammler Jean Dubuffet bekennt sich eindeutig zu einer dieser Positionen: "Keine Kunst ohne Trunkenheit. Dann aber: göttliche Trunkenheit! Die Vernunft möge verschwinden! Rausch! Das höchste Stadium des Rausches! in den brennendsten Wahnsinn getaucht! Viel weiter als je der Alkohol führt! Die Kunst ist die leidenschaftlichste Orgie des Menschen." Und an anderer Stelle: "Der abendländische Mensch glaubt, durch sein Denken eine vollkommene Erkenntnis der Dinge zu erlangen. Er ist überzeugt, daß der Lauf der Welt dem Gang seiner Gedanken gleicht. Er glaubt fest, daß die Grundlagen seiner Vernunft und besonders die seiner Logik sicher begründet sind. Der "primitive Mensch" hält Vernunft und Logik eher für ein Gebrechen und vertraut sich lieber anderen Wegen an, um die Dinge zu erkennen. Deswegen schätzt und bewundert er die Geistesverfassung, die wir als Rauschzustände bezeichnen. Ich muß gestehen, daß mich der Rausch aufs lebhafteste interessiert, und ich bin überzeugt, daß die Kunst sehr mit ihm zusammenhängt." (4)

Als "antikulturellen Standpunkt" hat Dubuffet seine Haltung bezeichnet, die sich in diesen Zitaten ebenso ausdrückt wie in seinem künstlerischen Werk (vornehmlich in seinem Frühwerk). Wo der professionelle Künstler heute aber kaum mehr glaubwürdig die authentische Unbewußtheit für sich beanspruchen kann und auch der Rauschzustand ohne

kulturell-rituelle Einbindung sich lediglich in destruktiven Formen manifestiert, ist ein Fortschreiben dieser antirationalen Tendenz kaum mehr möglich. Dubuffet wußte um diese Problematik,- dies zeigt seine Werkentwicklung auf. Daß er in der Konsequenz authentische Außenseiterkunst ("art brut") sammelte und ausstellte und damit die tatsächlichen Vertreter des Primitivismus- die Irren und alle die außerhalb des kulturellen Betriebes stehen- nicht nachgeahmt, sondern in den Kunst-Kontext integrierte, spricht von künstlerischem Weitblick. Durch diese authentischen Bilder aus Zuständen veränderter Bewußtheit ist uns Anschauungsmaterial gegeben, in das wir uns innerlich nachvollziehend vertiefen können. Selbst noch im rezeptiven Anschauen, beispielsweise von Bildern mit ornamentalen Gestaltungstendenzen, spüren wir die magisch-heilsamen Wirkungen, die davon ausgehen. Die neurophysiologischen Vorgänge, die in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen sind mittlerweile ansatzweise erforscht und beschrieben (5)

Die Möglichkeit der aktiven künstlerischen Regression erweist sich indessen zunehmend als ein nicht mehr einlösbarer Mythos, immer wieder eingeholt von der Reflexionsfähigkeit geistig gesunder Künstler. Der Rückgriff auf diese Positionen hat spätestens seit den "Neuen Wilden" seine immanente Widersprüchlichkeit erwiesen. Trotzdem- oder gerade deshalb- übt diese Art Kunst weiterhin eine starke Faszination auf den Betrachter aus. Sie ist nur dadurch erklärbar, daß in ihren formalen Gegebenheiten eine psychische Schicht angesprochen wird, die nicht nur "Heil" verspricht, sondern auch tatsächlich entlastet. Die Illusion psychischer Ganzheit realisiert sich zumindest ansatzweise im Herstellen dieser Bilder- sei es im Atelier professioneller Künstler oder aber im Rahmen der Kunsttherapie beim Abreagieren mit Fingerfarben oder im sogenannten "Ausdrucksmalen".

Zweifellos haben dionysische Kulthandlungen in der Psychohygiene der Menschheit immer eine tragende Rolle gespielt, -in heidnisch-magischer Form oder in christlich überhöhter Gestalt. Der Glaube, auf diese Möglichkeiten verzichten zu können, zeigt sich uns heute als verhängnisvolles Wunschenken des aufgeklärten Europäers, das sich -laut Adorno- spätestens in Auschwitz widerlegte. Zahlreiche Künstler haben diese Gefahr gespürt und in ihrem Werk thematisiert. Die dunkle, chthonische Seite der Kunst hat daher auch wesentlich Anteil an der Moderne.

Geradezu als prädestiniert für künstlerische Aktivitäten, die diese Seite der Kunst thematisieren, war seltsamerweise immer wieder das künstlerische Klima Wiens. Von den Malern der Jugendstilepoche, über den "Phantastischen Realismus", bis hin zu den "Wiener Aktionisten" zeigt sich eine spezifisch österreichische Tradition, die ihr "Heil" auf dieser Seite sucht. Exemplarisch seien hier aus einem Manifest von Hermann Nitsch, dem Erfinder des "Orgien Mysterien Theaters" einige Stellen zitiert:

"Die Seismographie (genusserzeugender) Erregung wird wesentlicher Inhalt gegenwärtiger Kunstproduktion. Der ANALYTISCHE TACHISMUS gelangt zu einem bewußtmachenden "Naturalismus" des Psychischen. Tiefliegende psychische Schichten, welche sich früher dem künstlerischen Übermittlungsbereich entzogen, werden berührt und beginnen formal zu wirken. (...) Es soll nicht davor zurückgeschreckt werden, die eigene, psychopathologische Situation darzustellen. Sie ist in vieler Hinsicht eine Überhöhung und Typisierung einer allgemein menschlichen Anlage zur Krankheit (zur Perversion). Durch formales Bewußtmachen erfüllt der sich durch den schöpferischen Prozess Entäußernde für sich und seine Mitmenschen eine kathartische Funktion." Und im weiteren: "Alles an mir bis tief ins Physiologische, ist der europäischen dionysischen exzessiv dranglößenden Struktur der Abreaktion verhaftet" (6)

Nitsch nennt hier die dionysische Seite der Kunst beim Namen. Seine Aktionen, wie z.B. auch die Aktionen von Otto Mühl oder Rudolf Schwarzkogler, haben zu ihrer Zeit Ernst gemacht mit dem Anspruch auf stellvertretende Katharsis, teilweise bis zur Selbstzerstörung. Die utopischen Heilserwartungen, die mit diesen Aktivitäten - vor allem in der Aufbruchstimmung der 70er Jahre- verbunden waren, haben sich mittlerweile in ihrer überindividuellen Bedeutung relativiert. Die kollektive Psyche und die entsprechenden gesellschaftlichen Strukturen erweisen sich zunehmend als resistent. Die Heilsansprüche der Kunst, die nicht mehr tun kann, als individuelle Modelle anzubieten, hat die grundsätzliche Entwicklungsrichtung unserer Kultur auch hier nicht maßgeblich korrigieren können. Was bleibt, sind jedoch die Zeugnisse künstlerischer Existenz, die in ihrer Eigenart eine wesentliche Seite des Menschseins aufzeigen. In ihrer bildnerischen Erscheinungsweise,- also in der chaotisch-amorphen Materialität, im unkontrollierbar Zufälligen ihres Aktionscharakters, sind diese Werke Dokumente für eine Seinsmöglichkeit, die latent existiert. Es ist die dunkle, chaotische Seite der Psyche, die integriert werden muß, soll sie nicht in gefährlicher Weise abgespalten werden.

Für eine Analyse, die kunsttherapeutisch relevante Gesichtspunkte in der modernen Kunst sucht, sind die bildnerischen Werke von Künstlern wie Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günther Brus, Arnulf Rainer, Jean Dubuffet, Jackson Pollock oder Asger Jorn -um nur einige wenige exemplarisch zu nennen- ein wichtiges Ausgangsmaterial. Um nicht mißverstanden zu werden- keinesfalls um in der Psyche dieser Menschen nach etwas "Therapiebedürftigem" zu fahnden, im Gegenteil: Gerade deshalb, weil sie als Künstler im Vollbesitz ihrer geistigen Potenz einen Bereich zugänglich gemacht haben, der sonst eben nur unfreiwillig betreten wird. Die Vorstellung vom "Weg durch den Zaubergarten", den der Psychiater A.Bader (7) bei einem Vergleich zwischen künstlerischer und wahnhafter Produktion prägte, ist hier ein hilfreiches Bild. Kunsttherapeuten sollten sich mit den Arbeitsweisen und Aussagen dieser Künstler auseinandersetzen, weil diese den "Zaubergarten" erforscht haben, weil sie die Wege darin kennen und vor allem: weil sie den Ausgang aus dem Zaubergarten nicht aus den Augen verloren haben. Tiefes Verständnis, für das, was ein psychotischer Mensch in sich erlebt, ist in den Äußerungen dieser Künstler immer wieder zu finden. Es sollte m.E. unter anderem ein Bestandteil

jeder kunsttherapeutischen Ausbildung sein, die Wirkung der Gestaltungsweisen, die uns hier begegnen, experimentell an sich selbst zu erfahren

Von der dionysischen, nun zur entgegengesetzten Utopie. Als ein Vertreter dieser so ganz anders gearteten "Heilserwartung" kann der Künstler Piet Mondrian gelten. Schon ein kurzer Blick auf eine Photographie seines Ateliers macht anschaulich, daß es sich hier um eine andere Kunstauffassung handelt, als bei Hermann Nitsch.

Dankenswerterweise war es den Vertretern der "Abstraktion" ein wesentliches Anliegen, ihre Gedanken ausführlich niederzuschreiben. So haben u.a. Kandinsky, Klee, Malewitsch und Mondrian umfangreiche Schriften hinterlassen, die in ihre Weltanschauung einführen. Im Folgenden beziehe ich mich auf Ausführungen Mondrian's in dem Artikel "Neue Gestaltung in der Malerei"(8).

Zu dem Terminus "Heil", der in diesem Beitrag verwendet wird, ist an dieser Stelle jedoch eine Zwischenbemerkung angebracht: Es ist evident, daß die künstlerischen Utopien der Moderne mehr sein wollten, als individualistischer Eskapismus. An zahlreichen Formulierungen ist abzulesen, daß vielmehr die Künstler davon überzeugt waren, an einem -evolutionären oder revolutionären- gesellschaftlichen Prozeß beteiligt zu sein, der alle Menschen unseres Kulturraumes umfaßt. Vor allem Mondrian's Sprache ist geprägt von dem Brustton der Überzeugung, daß die Epoche der vernünftigen Gesellschaft unmittelbar bevorstehe.

So spricht er ausdrücklich von einer "Neuen Kultur", diese Kultur " wird die des gereiften Individuums sein, gereift wird das Individuum für das Universale empfänglich sein und mit ihm immer mehr eins werden." Die Vorreiterrolle der Kunst ist dabei Vorbild, aber: "Bildnerisches Sehen ist nicht auf die Kunst beschränkt: es durchschaut alle Lebensäußerungen, und so wird eine allgemeine Einheit des Lebens möglich." Und Mondrian beruft sich auf die Tradition der Aufklärung, wenn er konstatiert: "Die Entwicklung vom Natürlichen zum Abstrakten wird als Fortschritt oder Rückschritt angesehen, je nachdem man das Natürliche oder den Geist als Entwicklungsziel auffasst. Entweder glaubt man, was u. a. Voltaire sagt, daß der Mensch sich vervollkommnet, je mehr er sich von der Natur entfernt, oder man sieht im Weg zum Abstrakten einen Entartungsvorgang." Es wäre allerdings ein fatales Mißverständnis, wollte man Mondrian einen dualistischen Antagonismus von Natur und Geist unterstellen, er entwickelt vielmehr eine Utopie, die den Naturzustand, das Subjektiv-Besondere, in einer Art "Schulungsweg" transformiert und so gewandelt ins Universelle integriert. Die Vermutung ist naheliegend, daß Mondrian's Beschäftigung mit theosophischem Gedankengut bei diesen Heilsentwurf Pate stand, wenn er schreibt: "Es gibt eine große Steigerung des Subjektiven im Menschen (Evolution) mit anderen Worten: Es gibt Bewußtseinswachstum, Bewußtseinserweiterung. Das Subjektive bleibt zwar das Subjektive, es verliert jedoch in dem Maß an Subjektivität, in dem das Objektive (Universale) sich im Individuum entwickelt."

Wie diese Transformation sich im Künstlerischen zeigt, dazu äußerte sich Mondrian wie folgt: "Das Universale im Künstler bewirkt, daß er im Individuellen der Außenwelt eine Ordnung erkennt, die sich frei von jedem individuellen Sein offenbart. Diese Ordnung ist verschleiert" Was sind aber die ästhetischen Erscheinungsweisen des Universellen? Mondrian beschreibt sie im Hinblick auf die Formgestaltung als " Exakte Gestaltung von Gleichgewichtsbeziehungen". "Die Neue Gestaltung ist also ästhetisch in Bestimmtheit gestaltete Beziehung" und konkretisiert: "...daß die Erscheinung des Universalen-als-des-Mathematischen das Wesentliche alles rein ästhetischen, gestaltenden Schönheitsempfindens ist".

Der Begriff des Mathematischen fällt im Zusammenhang mit Formbeziehung des öfteren bei Mondrian. Kunsttherapeuten, deren Kunstverständnis von der Vorstellung geprägt ist, Kunst habe primär mit subjektivem Gefühlsausdruck zu tun, könnte dies eine heilsame Provokation sein.

Im Hinblick auf die Farbe erfolgt nach Mondrian die Transformation des Individuellen ins Universelle, indem erstens die natürlichen Farben überwunden werden, d.h. auf die Primärfarben zurückgeführt werden, zweitens die Farbe auf Flächigkeit reduziert wird und drittens durch das Abgrenzen der Farbe, so daß sie als Einheit rechteckiger Flächen erscheint. "Das Prinzipielle dabei ist, daß die Farbe von individuellen Emotionen befreit ist und nur die stille Empfindung des Universellen ausdrückt.(...) Diese abstrakte Farbe der Neuen Gestaltung wird der subjektiven Sehweise nichts sagen: der abstrakten Farbe fehlt ja der individuelle Gefühlsausdruck- sie ist wohl Gefühlsausdruck, aber ein vom Geist beherrscher".

Mondrian spricht hier eine zentrale Fragestellung der modernen Kunst an, die auch von wesentlicher Bedeutung für die Kunsttherapie ist. Es geht um das Verhältnis von subjektiver Wahrnehmung und objektivem Erkennen. Als Ausdruck subjektiven Empfindens und individueller Emotion ist die Farbe in der Kunsttherapie durchaus geläufig, sie wird folglich interpretativ analysiert oder symbolisch gedeutet. Vorbehalte von kunsttherapeutischer Seite sind aber zu beobachten, wenn es um den gegenläufigen Prozeß geht, wenn also seelisches Erleben durch Anschauung universeller Sachverhalte (im Sinne Mondrian's) aktiviert werden soll. Lediglich in der anthroposophischen Maltherapie werden derartige Vorgehensweisen als "Farbmeditation" praktiziert. Die Zuordnung künstlerischen Erlebens ausschließlich zum Subjektiven erweist sich damit im kunsttherapeutischen Verständnis immer noch als dominant. Das Ermöglichen von *subjektivem Ausdruck* ist in der Praxis gängig, Persönlichkeitsentwicklung durch *Reflektion objektiver Sachverhalte* eher die Ausnahme. Aus praktischer Erfahrung läßt sich aber auch dieses Vorgehen begründen: Im Erleben z.B. der immanenten Gesetzmäßigkeiten von Proportion und Komposition oder im aktiven Nachvollziehen der Farbbeziehungen- z.B. durch Anmischen eines Farbkreises aus den Primärfarben- kann ein "universeller" Zusammenhang der sinnlichen

Welt bewußt werden. Ein nachvollziehbarer, innerer Zusammenhang der anschaulichen Phänomene wird dem Klienten einsichtig, eine Ordnung, die ein Gegengewicht zu innerem Chaos bilden kann. Diesen Aspekt der Kunst, den Mondrian mit der "Transformation des Individuellen ins Universale durch Entschleierung der Ordnung" umschreibt, hat die Kunsttherapie m.E. bisher zu wenig berücksichtigt.

Nun hat die postmoderne Kritik berechtigterweise in der Entwicklung der Moderne eine Vernachlässigung der mythischen Dimension des Menschen aufgezeigt und damit das Umschlagen der aufgeklärten Rationalität in eindimensionalen Rationalismus kritisiert. Insofern ist der Rekurs auf verlorene Gefühlswerte und irrationale Sehnsüchte gerade in der Kunsttherapie nachvollziehbar. Es besteht jedoch die Gefahr, daß eine Therapeutik, die sich zu sehr am Zeitgeist orientiert, die tatsächlichen Nöte ihrer Klienten verkennt. So wie Psychotherapeuten ihre Anfälligkeit für Gegenübertragungen bewußt handhaben müssen, sind Kunsttherapeuten angehalten, ihren persönlichen Standpunkt in der Kunst zu klären, um gegenüber individuellen Vorlieben und Abneigungen im Bildnerischen sich neutral zu verhalten. Maßstab des Handelns sollte immer das sein, was dem Klienten wirklich nützt. Vielleicht sind die aufgezeigten Positionen der Kunst eine Hilfe, um diese Klärung zu leisten.

Insofern es in diesem Beitrag nun darum geht, anhand künstlerischer Strategien der Moderne die Korrelation künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten und menschlicher Existenzentwürfe aufzuzeigen, ist noch eine qualitativ andere Lösungsmöglichkeit aufzuzeigen. Ich will daher abschließend auf zwei Künstler verweisen, die sich in Ihrem Werk -auf jeweils unterschiedliche Weise- um einen klärenden Bezug zwischen "dionysischen" und "apollinischen" Tendenzen bemüht haben. Ich meine Johannes Itten und Joseph Beuys.

Eine Tagebuchnotiz von Itten vom 17. April 1965 drückt seine Position deutlich aus: "Michel Seuphor sagte vor einigen Tagen zu mir: "Sie wollen das Dionysische und das Apollinische in Einem gestalten. Pinselschrift ist dynamisch und Geometrie statisch" Ich sagte "Ja ich will Ruhe in der Bewegung und innere Bewegung in der Ruhe, individuell Exstatisches und logisch Objektives in einem Werk. Das Dionysische einzäunen und das Apollinische in Freiheit setzen" Und an anderer Stelle notiert er: "Unsere ganze Sinneswahrnehmung beruht auf dem Prinzip des sich bedingenden Gegensatzes. Der Gegensatz ist das Prinzip des Lebens überhaupt. Und von jetzt an werden wir sehen, daß aller Fortschritt in der Kunstausübung eine immer größer werdende Beherrschung, das heißt Ordnung , der Gegensätze ist" (9) Ittens eigenes künstlerisches Werk hat sich an dieser Prämisse orientiert. Es ist nachvollziehbar, daß er mit seinen Bildern, die von diesem Suchen nach Harmonie zeugen, in einer Epoche innerer Zerrissenheit nicht unbedingt das gestaltete, was dem sprunghaften Zeitgeist entsprach. Daraus resultiert der eher geringe Bekanntheitsgrad seines Werkes . Wodurch Itten jedoch Berühmtheit erlangte, ist sein pädagogischer Ansatz. Sein Bemühen um Integration des subjektiven Erlebens und des objektiven Erkennens hat das pädagogische Anliegen des Bauhauses maßgeblich geprägt. Kandinsky, Klee, Albers und Moholy-Nagy stehen ihm bei diesen Bestrebungen adäquat zur Seite. Dennoch ist der eigentliche pädagogische Impuls des Bauhauses mit dem Namen Itten verbunden. "Der Mensch selbst als ein aufzubauendes, entwicklungsfähiges Wesen schien mir Aufgabe meiner pädagogischen Bemühungen. Sinnesentwicklung, Steigerung der Denkfähigkeit und des seelischen Erlebens, Lockerung und Durchbildung der körperlichen Organe und Funktionen sind Mittel und Wege für den erzieherisch verantwortungsbewußten Lehrer" (10) Daß es sich hierbei um einen ganzheitlichen Ansatz handelte, der mehr wollte, als nur fundierte künstlerische Grundausbildung zu leisten, darauf ist schon in verschiedenen Veröffentlichungen hingewiesen worden. (Siehe auch den Beitrag von R. Bader über therapeutische Aspekte der Bauhaus-Pädagogik ) Aus heutiger Sicht würden wir vieles, was Itten in seinem Unterricht praktizierte- Atem- und Körper-Übungen, Beidhandzeichnen, Tastübungen usw.- eher unter dem Begriff der Therapie einordnen. Dieser Bewertung entspricht auch die bisher wenig beachtete Tatsache, daß in der Satzung des Bauhauses (in der Fassung von 1922) eine "Harmonisierungslehre" verankert wurde, die die Musikpädagogin Gertrud Grunow auf Wunsch Itten's erteilte. (Nachforschungen neueren Datums verweisen sogar darauf, daß G.Grunow den Status einer "Bauhaus-Meisterin inne hatte (11)) In dieser Satzung heißt es: "Während der ganzen Dauer der Ausbildung wird auf der Eiheitsgrundlage von Ton ,Farbe und Form ein praktische Harmonisierungslehre erteilt mit dem Ziele, die physischen und psychischen Eigenschaften des einzelnen zum Ausgleich zu bringen" (12) Innere Ausgeglichenheit als Lehrziel am Bauhaus- hier zeigt sich ein pädagogisch-therapeutischer Aspekt, der seit Schiller's Briefen "Über die ästhetische Erziehung des Menschen" als ein wesentlicher Bestandteil der ästhetischen Tradition in Deutschland gelten muß.

Während Itten's Bemühungen um eine Verbindung der polaren Positionen der Kunst am Anfang der "Klassischen Moderne" sozusagen eine Thematik einläuteten, ist das Werk von J.Beuy's zum Zeitpunkt des "Endes der Moderne" eher unter dem Gesichtspunkt einer möglichen Einlösung der modernen Utopie zu betrachten.

Einlösung insofern, als Beuy's in seinem zentralen Anliegen- der "Plastischen Theorie" - eine Formulierung versucht, die die widersprüchlichen Positionen der Moderne in ihren Intentionen berücksichtigt und zugleich in einen inneren Zusammenhang bringt. Dieser Zusammenhang ist aber qualitativ anders als der unverbindliche Pluralismus der Postmoderne, der verschiedenste Ansätze anscheinend gleichberechtigt nebeneinanderstellt und gerade dadurch

Beziehung eliminiert. Der Bezug, den Beuys formuliert, bedeutet den Sprung in eine andere Ebene zu wagen: Es geht dabei um die *Bewegung*, die neben der Räumlichkeit auch die Dimension der Zeit umfaßt.

Nicht mehr einseitige Positionen zu favorisieren und gegeneinander auszuspielen, ist sein Vorschlag, sondern sich auf einen Bewegungsvorgang zwischen den Polaritäten einzulassen. In der Bewegung schließen sich Gegensätze nicht aus, sondern werden verfügbar. Polaritäten, die Beuys mit Begriffen wie Chaos und Form, Willen und Intellekt, Sulphur und Sal, auf zahlreichen Tafelzeichnungen erläuterte, finden ihre höhere Einheit im Prinzip der rhythmischen Bewegung, im alchemistischen Wandlungs-Prinzip des Mercurius. Seele und Empfinden sind die Begriffe, die zwischen Denken und Wollen in folgender Tafelzeichnung die verbindende Mitte markieren.

Das Wesentliche dieses künstlerischen Entwurfes - und das macht ihn eben auch für kunsttherapeutische Reflektionen bedenkenswert - liegt in einer Sichtweise auf ästhetische Fragestellungen, die die Widersprüchlichkeit des modernen Menschen versöhnen will. Mensch und Ästhetik sind in diesem Entwurf gleichgesetzt. Intellektuelles und sinnliches Vermögen des Menschen werden nicht als antagonistische Widersprüche gedacht, sondern als die konstituierenden Wesensseiten, die durch ihr Spannungsfeld erst menschliche Autonomie ermöglichen. Die schizophrene Gespaltenheit der Moderne findet in diesem anti-dualistischen Menschenbild der Beuys'schen Utopie einen heilsamen Gegenentwurf. Dieser Entwurf beansprucht laut Beuys allgemeine anthropologische Gültigkeit. Dies heißt, daß die Formulierung der "Plastischen Theorie" von universellem Charakter ist, eine Behauptung, die es nahelegt, seine Gültigkeit in anderen Gebieten versuchsweise zu erproben. Der Künstler selbst hat dies im Hinblick auf gesellschaftliche Gestaltungsfragen immer wieder betont. Dies ist allgemein bekannt. Weniger bekannt ist jedoch, daß er in seinem Begriffsschema auch ein Handlungsmodell für individuell-therapeutische Maßnahmen sah. Auf diese Tatsache läßt die folgende Äußerung schließen (in einer Erläuterungen zu einer Skizze gleichen Inhalts wie auf der Tafelzeichnung): "Rechts ist der intellektuelle Grenzpunkt, so habe ich den genannt, der Pol zur Intellektualität, zur Vereisung oder zur Versalzung. Dafür steht symbolisch am Ende der Aktion eine Fettecke als Tetraeder, die sich rekrutiert, aus einer chaotischen Wärmekondition. Man kann also sagen: Überschreitet der Mensch an dieser Grenzsituation eine gewisse Schwelle, dann fällt er ganz aus dem System heraus. Das kann man die herausfallende Schlacke nennen. Das läßt sich nicht mehr in das System hineinbringen. Ich meine das vor allen Dingen auch als psychologisches Diagramm. Man kann die Menschen eigentlich ziemlich klar unterbringen, wie sie in ihren seelischen Kräften konditioniert sind, ob sie sich mehr den Wärmekräften, den allgemeinen chaotischen Willenskräften zuordnen lassen, ob sie sich den mittleren Empfindungs- oder Herzkräften zuordnen lassen, oder ob sie ihre Kreativität aus den verstandesmäßigen Grundimpulsen herholen, wie das heute bei den Theoretikern ja sehr stark überwiegt. Allerdings gibt es, wie gesagt eine Schwelle, wo das ganz aus dem System herausfällt. Hätte man beispielsweise einen Studenten, von dem man erkennen würde, er steht hier sehr nahe an dieser intellektuellen Grenzsituation, dann könnte man ihn ja über das rhythmische Element in das allgemein Wärmehafte zurückführen, allein als eine pädagogische Therapie. Bei manchen ist der Punkt allerdings schon überschritten" (13)

Beuys hat das "plastische Prinzip" in der bildnerischen Arbeit mit dem Material Fett und in seinen Aktionen, die oft Anklänge an schamanistische Heilungsrituale hatten, immer wieder durchgespielt. Er ging davon aus, daß dieses Prinzip der Transformation die Struktur schöpferischer Gestaltungsvorgänge prinzipiell beschreibt, nicht nur in der Kunst, sondern bei allen Prozessen des Lebendigen- also auch in den heilsamen Wandlungsprozessen der Therapie.

Interessanterweise hat das Strukturprinzip der "Plastischen Theorie" eine gewisse Ähnlichkeit mit den Beschreibungen dynamischer Prozesse aus der Sicht der Chaos-Theorie. Selbstorganisation, generatives Prinzip, Rückkoppelung, Identität im Werden, Gesamtwahrnehmung, dies sind Begriffe, die in der Beobachtung dynamischer Systeme eine wichtige Rolle spielen. Als solche Systeme des Lebendigen können sowohl seelische Prozesse als auch ästhetisches Handeln gelten. Beschreibungen kreativer Vorgänge mit den Begriffen dieser beiden Theorien gehen weitestgehend parallel.

Damit bieten sich diese Beschreibungen auch als Reflektionshilfen für die kunsttherapeutische Arbeit an. Der Gestaltungsvorgang im Bildnerischen und die Selbstgestaltung des beteiligten Menschen sind gerade in der Kunsttherapie prozessuale Ereignisse, die mit den entsprechenden dynamischen Kategorien zu betrachten sind.

In der kunsttherapeutischen Praxis bedeutet dies konkret, den Menschen in seinem momentanen So-Sein und in seinem Bildausdruck zu erkennen und anzunehmen, dabei aber nicht die immanenten Wandlungsmöglichkeiten aus den Augen zu verlieren.

Bilder, die in ihrer ästhetischen Erscheinungsweise - strenge formale Durchgestaltung bis hin zum intellektuellen Formalismus- an die universalistische Position Mondrians erinnern, oder aber Bilder, die der dionysische Position von Hermann Nitsch ähneln- also ausdrucksorientierte Bilder bis hin zur formalen Auflösung im Ausagieren- diese Bildgestaltungen sind mögliche Zustandsbeschreibungen auch der geistigen und seelischen Befindlichkeit ihres Urhebers. Selbsterkenntnis- im Sinne eines bildhaften Anschaulichwerdens der eigenen Struktur- und Selbstveränderung durch bewußte Erarbeitung anderer Bildausdrücklichkeit, sind die methodischen Prinzipien, die damit der Kunsttherapie verfügbar werden. Dies könnten Ansätze für ein kunsttherapeutisches Handeln sein, das sich zum einen aus psychotherapeutischen Quellen speist, soweit es sich um den therapeutischen Aspekt handelt, das sich zum anderen aber auch aus kunstimmanenten Gesetzmäßigkeiten begründet, soweit es um das Bildnerische in der Kunsttherapie geht.

Literaturhinweise:

- (1) Driever, R: "Zweierlei Kunst. Über die Folgen der Therapeutisierung der Kunst für die Kunst" in Kunst und Psychiatrie Hrsg. H. van Andel, W. Pittrich Münster 1991 sowie in "Kunstforum-International" Bd. 101 , Köln 1989
- (2) Harlan, Rappmann, Schata: "Soziale Plastik" Achberg 1976
- (3) Zum Problem des "Ausdrucks" in Kunst und Therapie siehe Lingner: "Verständigung über Kunst" in "Inselbegegnungen" Katalog erschienen zur gleichnamigen Ausstellung in Hamburg, Selbstverlag
- (4) Katalog zur J. Dubuffet Retrospektive Berlin, Wien Köln 1981
- (5) Siehe auch Beitrag von P. Baukus in vorliegendem Buch
- (6) Nitsch, H. "Manifest des Analytischen Tachismus" veröffentlicht in "Das Orgien-Mysterien-Theater" Darmstadt 1969
- (7) Bader, A. in "Zugang zur Bildnerie der Schizophrenen vor und nach Prinzhorn" veröffentlicht in "Geisteskrankheit, bildnerischer Ausdruck und Kunst" Bern 1975
- (8) Mondrian, P. "Die Neue Gestaltung in der Malerei" veröffentlicht in H.J. Jaffé : " Mondrian und De Stijl" Köln 1971
- (9) Tagebuchnotiz J.Itten vom 17. 4. 1965 , Itten "Tagebücher" Wien 1988
- (10) J. Itten s.o.
- (11) Steckner, C.: "Zur Ästhetik des Bauhauses" herausgegeben vom Institut für Zeichnen und Modellieren Prof. W. Knoll Universität Stuttgart 1986
- (12) s.o.
- (13) in "Soziale Plastik" s.o.