

Die verschwiegene Sprache der Kunst

Anmerkungen zur Kunst in der Kunsttherapie

Das Bildnerische einfach mit Kunst gleichzusetzen, ist ein Missverständnis, dem immer wieder entgegengetreten werden muss, ohne seine therapeutische Relevanz zu verkennen oder gar zu leugnen. Das Problem mit der Kunst in der Therapie aber lösen zu wollen, indem eine Definition von Kunsttherapie postuliert wird, die sich nicht wirklich ernsthaft mit Kunst in ihrem besonderen ontologischen Status auseinandersetzen will, halte ich für problematisch. Mit ein paar wenigen Anmerkungen will ich diese Problematik in groben Zügen im Folgenden skizzieren.

Nehmen wir als Ausgangspunkt unserer Reflexion diesen besonderen ontologischen Status der Kunst, so müssen wir uns zunächst fragen, worin er besteht und welche Bedeutung für die Therapie in positivem oder auch negativem Sinne damit verbunden ist. Dieser spezifische Status von Kunst ist darin begründet, dass in der Kunst eine besondere Variante des menschlichen Erkenntnisvermögens sich manifestiert, eine Form der Vernunft, die in der Philosophie mit dem Begriff der „Ästhetischen Rationalität“ beschrieben ist. Also nicht das Vorhandensein von Bildhaftem allein macht die Kunst aus - Bilder begegnen uns schließlich auch in anderen, außerkünstlerischen Zusammenhängen, - sondern der spezifisch erkenntnismäßiger Umgang mit dem Bildhaften ist das, was den Erkenntnischarakter der Kunst ausmacht.

Nun ist allein die Begriffs-Akkumulation „Ästhetische Rationalität“ schon problematisch, der ästhetische, sinnhafte Aspekt der Wahrnehmung ist etwas, was dem Intelligiblen nicht ohne weiteres einzugliedern ist, und unsere von der Kant'schen Differenzierung der Vernunftvermögen geprägte Kultur hat ihr in der philosophischen Ästhetik folglich auch ein eigenes Terrain eingeräumt. Ästhetische Erkenntnis ist nach Kant (1) eine Erkenntnis, die viel Anlass zum Denken gibt, aber im sinnlich Gegebenen bleibt, ohne zu den Begriffen fortzuschreiten. Sie ist für unseren theoretisch geprägten Vernunftbegriff nur schwer fassbar, ein Erkenntnisurteil, das nicht zu einer Aussage über das "Was" des Gegenstandes kommt, sondern sich bei einer unbestimmt bleibenden Anschauung aufhält "Wie" etwas ist, ist der instrumentellen Vernunft und der technischen Rationalität immer noch suspekt.

Wir haben bei Kant gelernt, dass es ein ästhetisches Urteil gibt, das nicht zu Allgemeinbegriffen fortschreitet, dass es Betrachtungsweisen eines Objektes gibt, aus denen sich keine allgemeingültige Regel hinsichtlich des Wahrnehmungsgegenstandes ableiten lässt, aber wir haben auch erfahren, dass es im Gegenzug dazu, sozusagen als "Wiedergutmachung", einen speziellen, nur auf diesem Weg zu erreichenden Erkenntnisgewinn gibt, und zwar im ästhetischen Urteil. Das ästhetische Urteil nämlich ist es, das dem "Sich-Selbst-Fühlen" des Subjekts einen positiven Ausdruck verleiht.

Aber trauen wir dieser Sache wirklich, ist uns der Gewinn dieser Erkenntnisleistung wirklich etwas wert, oder verunsichert er uns nur? Das Einmalige, das Besondere, das nicht den allgemeinen Regeln Folgende, das sich dem Zugriff unserer instrumentellen Vernunft sich Verweigernde, haben wir diesem Widerständigen einen entsprechenden Stellenwert in unserer Kultur eingeräumt oder ist es nach wie vor das Abgewehrte und Suspekte? Haben wir vielleicht sogar den Fehler begangen, dieses Widerständige der ästhetischen Vernunft in ein abgezirkeltes Reservat einzusperren, in ein Luxus-Reservat zwar, in dem es in selbstgenügsamer Autonomie wohlgenährt überlebt - jedoch zum Preis einer Isoliertheit, die in kultureller Hinsicht vielleicht ein

zu hoher Preis war? Hat die ästhetische Rationalität außerhalb der Kunst bisher überhaupt eine Bedeutung, oder könnte sie in Zukunft eine haben, - unter anderem auch in der Kunsttherapie?

Der Philosoph Theodor W. Adorno, der das Spezifische des künstlerischen Erkenntnisprozesses mit seinem Begriff der "ästhetischen Negativität" (2) auf eine sehr ergiebige Weise differenziert hat, argumentiert beispielsweise in diese Richtung. In der zunächst paradox anmutenden Formulierung, dass es gerade der autonome Schein der Kunst sei, der ihre souveräne Wahrheit ausmacht (3) deutet er in eine Richtung, welche die Kunsttherapie aufhorchen lassen sollte.

Ist dieses Paradox zwischen kunstimmanenter Autonomie und gleichzeitiger souveräner Überschreitung ihres Geltungsanspruchs überhaupt denkbar? Konkreter gefragt: Welche Bedeutung könnte eine ästhetische Denkweise, wie wir sie als Künstler in unseren Produktionsprozessen täglich anwenden, für unseren "außerkünstlerischen Alltag" haben? Oder etwas zugespitzt gefragt: Was nützt mir meine Kreativität, meine Gestaltungskraft und meine künstlerische Freiheit, wenn ich nicht in der Lage bin, meiner Existenz eine Richtung zu geben, die diese zu einer erfüllten Existenz macht? Und aus der Sicht der therapeutischen Konstellation Klient- Therapeut- Werk stellt sich dann die Frage: Was bringt dem Klienten die spezifisch ästhetische Kompetenz seines Therapeuten und die Besonderheiten der ästhetischen Verfahren in der Therapie für seine individuelle Lebensgestaltung und sein Leiden?

In gebotener Kürze will ich versuchen, den möglichen Wert dieser Besonderheiten des ästhetischen Denkens und der künstlerischer Praxis in Anlehnung an diesen Begriff der "ästhetischen Negativität" etwas zu verdeutlichen.

Allein das Wortgebilde "ästhetische Negativität" gibt uns eine Ahnung davon, dass es hier um etwas geht, das sich unseren normalen Denkgewohnheiten querstellt. Uns fällt vielleicht der Begriff "positives Wissen", - im Sinne des naturwissenschaftlichen Ideals -, als Antithese dazu ein, und tatsächlich setzt sich Adornos Formulierung gegen einen bis tief in das Alltagsdenken vorgedrungenen Positivismus ab, der nur das gelten lassen will, was begrifflich exakt bestimmbar ist. Adorno drückt dies in seiner etwas eigentümlichen Sprache mit folgender schwergewichtigen Formulierung aus: "Jenes nicht der Fall Seiende an der Kunst zu denken, ist die Nötigung zur Ästhetik". (4) Damit verweist er tatsächlich auf so etwas wie eine "Negativ-Form", die im ästhetischen Wahrnehmungsakt mitgegeben ist, eine Negativ-Form, wie wir sie, um ein anschauliches Beispiel zu bringen, beispielsweise in der Bildhauerei als Guss-Hilfsform kennen. Adorno verweist damit auf ein Abwesendes, das im Anwesenden quasi negativ mitgeliefert wird, und das als Abwesend-Anwesendes das Eigentliche des Kunstwerkes ausmacht. Adorno verwendet dafür an anderer Stelle den Begriff des "Nichtidentischen", das offensichtlich an das Wahrnehmen und Denken appelliert, ohne jedoch einfach identifiziert werden zu können. Es bleibt das prinzipiell "Anderere" der Wahrnehmung. Dieses sich der positiven Erkenntnis Widersetzende finden wir bei zahlreichen anderen ästhetischen Denkern der Moderne ebenfalls als zentrales Thema des Erkenntnisgewinns durch Kunst, sei es als notwendiges Kalkül in der Systemtheorie bei Gregory Bateson (5) oder Niclas Luhmann (6) oder als ethischen Wert bei dem Philosophen Emanuel Lévinas in der "Spur des Anderen" (7), hier als das „prinzipiell Unerkennbare des Anderen“, das dem Menschen seine spezifische Humanität garantiert.

Für Adorno ist der Wahrheitsgehalt der Kunst exakt in diesem negativen Akt des Erschließens des "Nicht-Identischen" begründet. Die Logizität des Kunstwerkes entfernt sich dabei weit von der Logizität des begrifflichen Denkens. Die begrifflich unentwickelte Logik des Kunstwerkes bezeichnet er als den

"Rätselcharakter" des Werkes, der nicht in eine andere Sprache übersetzt werden kann. (8)

Was uns hier zugemutet wird, ist nichts weniger als die Erkenntnis, dass Kunstwerke in vollem Sinne niemals verstanden werden können, wenngleich durchaus *etwas* an ihnen verstanden werden kann. Auch wenn sich das Werk damit in so etwas wie Wittgensteins "Schweigen" (9) zurückzieht, so wird es dennoch nicht sprachlos, sondern entfaltet eben gerade in dieser Zone des Schweigens eine Form des Sprechens, die sich nun aber deutlich abhebt von unserer begrifflichen Logizität. Damit garantiert es weiterhin einen Boden für Kommunikation - auch für die therapeutische Kommunikation, - aber eben unter neuen Bedingungen. Die sprachliche Verfasstheit des Kunstwerkes bestimmt Adorno nun *im Werk selbst*, als redendes Subjekt darf aber nicht etwa der Autor des Werkes verstanden werden, vielmehr ist nach Adorno "das Werk selbst das Subjekt des Sprechens".(10) In dieser Sichtweise liegt eine enorme Provokation für ein kunsttherapeutisch geläufiges Verstehen - oder muss ich sogar sagen "Missverstehen" - der Klientenbilder, zugleich aber ein enormes, bisher kaum beachtetes Potential für die Kunsttherapie. Diese Formulierung bedeutet nämlich nichts weniger, als dass der bildnerisch-ästhetische Herstellungsprozess der Kunst in seiner immanenten Dialektik schon längst ein Potential enthält, das weit über das hinausgeht, was im begrifflichen Denken und im therapeutischen Dialog überhaupt nachträglich jemals erschlossen werden kann.

Wenn wir als Künstler soviel Vertrauen in unser Metier haben, müssen wir unseren skeptischen Kritikern zumindest ein paar Anhaltspunkte liefern, was man sich unter solch einer verschwiegenen Sprache des Kunstwerkes vorstellen soll. Wie ist diese Sprache des Werkes beschaffen, in die sich der Urheber vertrauensvoll hineinbegeben darf, damit dieses Werk selbst spricht und ihn von seinem Nicht-Sprechen können entlastet?

Die Logizität der ästhetischen Rationalität begründet Adorno in der konsequenten Durchbildung, sowie in der Artikulation des Materials und in der Stringenz des Assoziierens der einzelnen Elemente des Kunstwerkes. Bedeutungshaftigkeit kommt dem Kunstwerk nur in dem Maße zu, wie es Geformtheit besitzt. Das ist die für die Kunsttherapie zentrale Aussage: Die Geformtheit des Werkes macht seine Bedeutungshaftigkeit aus. Geformtheit meint hier jedoch nicht eine äußerlich sichtbare Form des Werkes, sondern einen Prozess, der in der künstlerischen Anstrengung schließlich zur inneren Kohärenz des Werkes führt.

Das bildnerische Durcharbeiten eines Werkes ist für die Kunsttherapie, zumindest wo sie sich auf die Kunst berufen will, also zutiefst konstituierend. Wir müssen daher in der Praxis tatsächlich differenzieren zwischen legitimen therapeutischen Praktiken, die Bilder in ihrem Bedeutungsgehalt nutzen für die therapeutische Kommunikation und auf der anderen Seite einer Therapeutik, die sich tatsächlich auf ästhetische Erfahrung stützt und damit zur Kunsttherapie im eigentlichen Wortsinn wird.

Diese Geformtheit eines Werkes ist das Ergebnis nicht etwa eines missverständlichen Formwillens (11), die Geformtheit ist Ergebnis der besonderen ästhetischen Reflexion, die - ohne ihr Ziel zu kennen - aus dem jeweils Gegebenen, und sei es noch so rudimentär oder katastrophal, in einer Dialektik des Beurteilens und Entscheidens, durch Bestätigung oder Verwerfen zu einer Gestalt findet, zu einer Gestalt, die innere Kohärenz und damit ästhetische Gültigkeit besitzt. Und dies, trotz oder gerade wegen seiner im Unendlichen aufgehobenen Einlösung, wie uns bei Adorno gezeigt wurde (s.o.)

Die Ursache liegt in der Zukunft, mit dieser paradox anmutenden Formulierung hat Joseph Beuys gelegentlich in Gesprächen den Entstehungsprozess des Kunstwerkes beschrieben, und er hat damit etwas

getroffen, das wir als Künstler sehr gut kennen: Vorahnungen des Endzustandes realisieren sich in einer Art "Selbstorganisationsprozess" aus einem geahnten Kern, der im Sinne eines systemtheoretischen Attraktors den Werdeprozess des Werkes organisiert. Diese Vorahnung ist das, was wir im vollen Wortsinn als "Vision" bezeichnen dürfen, als Zukunftsschau, die sich im Sinne einer self-fulfilling-prophecy erfüllt, nicht weil die Zukunft schon vorherbestimmt ist, sondern weil *wir* sie selbst vorherbestimmen durch unsere Visionen und unsere Entscheidungen.

Diese Fähigkeit zum Reflektieren ins Ungewisse hinein ist jedoch zugleich eine *conditio humana*, die den Menschen auszeichnet und sich nicht nur auf künstlerische Objektproduktion bezieht. Sie bezieht sich zugleich auch auf seine Subjekthaftigkeit, auf seine Identität als etwas Gewordenes und Gestaltetes. Die Philosophie greift aktuell die Idee der Selbstgestaltung der individuellen Existenz wieder auf, wie sie beispielsweise schon Friedrich Nietzsche andachte, so z.B. Wilhelm Schmid, in seiner "Grundlegung einer Philosophie der Lebenskunst" (12). Identität wird dabei nicht mehr als monolithischer Block unter dem Aspekt einer determinierten Gewordenheit gesehen, sondern - mit aller gebotenen Vorsicht - als gestaltbares Material. Das reife Ich ist, aus Sicht dieser Theorien, das Ergebnis der Selbstreflexionsfähigkeit eines vorläufig gestaltlosen Ich-Kerns, der in einer Art multipliziertem Ich nun sich selbst gegenübertritt. Unter der Voraussetzung eines Kunstverständnisses, wie es eben skizziert wurde, kann damit auch die Gestaltung der eigenen Existenz als eine kreative Leistung gesehen werden, jedoch nur unter den Prämissen eines nach-postmodernen Identitätsbegriffs, der - wie gesagt - die Uneinholbarkeit ästhetischer und existentieller Horizonte betont.

Dieses reife Ich ist schön. Es ist aber nicht schön im Sinne eines wahrnehmungspsychologischen Ganzheitsdenkens oder im Sinne eines idealistischen Schönheits-Verständnisses antiker Figuren, die das Gute- Wahre- Schöne repräsentieren. Dieses Ich ist schön im Sinne des englischen Begriffs "Sublime", wie er von J.F. Lyotard (13) zitiert wird in Anlehnung an den amerikanischen Künstler Barnett Newmann, der die Schönheit der modernen Kunst beschreibt als den "Schrecken des Nichts" (14). Dieses Ich ist schön im Sinne der Beschreibung von R.M. Rilke in seinen Duineser Elegien, wo die Schönheit nichts ist, "als des Schrecklichen Anfang, das gelassen verschmäh't uns zu zerstör'n." (15)

Nicht zerstört zu werden, angesichts von Erfahrungen, die das Fassungsvermögen des menschlichen Gemüts übersteigen, das ist die Zumutung der modernen Kunst, die nicht vorschnell versöhnt. Diese Kunst bietet für Widersprüche keine Lösungen einer falschen "Ganzheit" an, sie verweigert, in Form der oben beschriebenen ästhetischen Rationalität, die vorschnelle Identifikation des Nicht-Identischen. Damit verweist sie den Menschen über sich hinaus, sie mutet ihm eine permanente Denk-Bewegung ins Ungewisse und Ungesicherte zu. (16)

Die Zumutung der Ich-Werdung als therapeutisch zu begleitende Aufgabe ist kein Spaziergang, diese Zumutung kann jedoch in der Kunst erprobt werden in der Ernsthaftigkeit eines selbstreflexiven Verhältnisses zu sich und der Welt. Indem das Ich zu einer Identität finden kann, die über das „Bloß-Identische" hinausweist, eröffnet sich ihm die Möglichkeit eines Selbst-Gestaltungs-Spielraums, der zu einer anderen Form von Kohärenz des Ichs führen kann, als wir es bisher gewohnt sind.

Kohärenz, Brüche und Widersprüche sind Kennzeichen dieser wandelbaren Form der Identität, dies sind genau die Qualitäten, die uns die Kunst der Neuzeit gelehrt hat. In der aktiven Auseinandersetzung mit Kunst

wird diese zum Lehrmeister und Modellfall eines verantwortlichen Umgangs mit der individuellen Existenz. Nicht die Bedingungen und Determiniertheiten des Schicksals stehen dann im Focus der Aufmerksamkeit, nicht die Beschränktheit oder Ärmlichkeit des Ausgangs-Materials, nicht die angeblich fehlende künstlerische Begabung, sondern lediglich der Mut zur Antwort und zur Verantwortung gegenüber dem, was wir bewirken, ist entscheidend, sei es ein Kunstobjekt oder eben unsere Existenz. Diese Radikalität liegt in einem existentiellen, anthropologischen Kreativitätsbegriff der modernen Kunst, er liegt weitab von beschaulicher Freizeitgestaltung und ist m.E. der Schatz, den es in der Kunsttherapie noch immer zu heben gilt.

Wenn wir als Kunsttherapeuten also diese Bedeutung der ästhetischen Erfahrung bei unseren Klienten genau so ernst nehmen, wie wir es als Künstler in aller Selbstverständlichkeit für unsere eigenen Werke tun, dann hat dies Konsequenzen für unser Metier. Das hieße nämlich in der Konsequenz: dem ästhetischen Prozess wirklich zu vertrauen und unsere ästhetische Kompetenz als Künstler in aller Ernsthaftigkeit in die therapeutische Begleitung mit einzubringen. Dies würde auch heißen, mit begründetem Selbstvertrauen unsere spezifisch künstlerische Kompetenz in therapeutische Teams einzubringen. Wir haben mit unserer eigenen Erfahrung ästhetischer Prozesse, künstlerischer Verfahren und Praktiken, mit unserer Material- und Technikerfahrung, aber vor allem mit unserer Fähigkeit, im Unbestimmten zu operieren, ein enormes Kapital, das wir nur als Künstler besitzen und das wir in souveräner Überschreitung unserer gehätschelten Kunst-Autonomie anderen Menschen zur Verfügung stellen könnten.

Mit diesem Verweis auf die Möglichkeit der Übertragung ästhetisch gewonnener Erfahrung für andere, außerkünstlerische Dimensionen schließt sich der Kreis meiner Argumentation auf Adornos Spuren. Es ist für uns in der Praxis der Kunsttherapie eine ganz reale Erfahrung, und nicht nur eine Theorie, dass es gerade der paradoxe Status der künstlerischen Autonomie ist, der zugleich auch seine eigene Überschreitung beinhaltet. Gerade dann, wenn wir den künstlerischen Prozess ganz freihalten von allen außerkünstlerischen Hinsichten, also zunächst auch von Fragen der individuellen psychischen Befindlichkeit, wenn wir also den Kunstprozess wirklich nur selbstreflexiv betreiben, gerade dann scheint paradoxerweise etwas auf, was seine Bedeutung für "das Leben" ausmacht.

Indem wir es vermeiden, im künstlerischen Prozess vorschnell zu Aussagen und Lösungen zu kommen, indem wir den Sinn immer wieder aufschieben, ihn letztlich - wie Adorno oder Luhmann vorschlagen - im prinzipiell Unerreichbaren verorten, indem wir diese ästhetische Denkbewegung auch unserem Alltags-Bewusstsein zumuten, wie dies Joseph Beuys oder Wilhelm Schmid vorschlagen, indem wir dies versuchen, öffnen wir den Horizont für eine wirklich humane Sinn-Dimension. Angesichts existentiellen Leidens und psychischer Desolatheit unserer Klienten, die oft ihren Grund in extremen Grenzerfahrungen hat, die alle Sinnangebote immer wieder unterlaufen, angesichts von Schicksalen, die aus menschlicher Sicht einfach nur tragisch und unerträglich sind, angesichts der Not von Menschen, die in einer säkularisierten Kultur keine religiösen Sinnangebote mehr annehmen können, angesichts der manchmal furchtbaren Ambivalenz des Zusammenhangs von Tätern und Opfern, angesichts der Gewissheit von Tod und Unheilbarkeit manchen Leidens in der Zeit, gerade angesichts dieser Dimensionen brauchen wir als Therapeuten Haltungen und Verfahren, in denen im Tun, im konkreten ästhetischen Erleben, in der Akzeptanz der Brüche und Widersprüche, in der künstlerisch vollzogenen Transformation die individuelle Existenz als lebenswert erfahren wird. Unser künstlerischer Therapiebegriff ist hier auch als Ergänzung eines medizinisch geprägten Heilungsbegriffs zu denken: Nicht allein Befreiung von Leiden ist das - sowieso oft nicht erreichbare - Ziel

unserer Bemühungen, sondern auch Begleitung und Beistand in der Akzeptanz von Brüchen und Widersprüchen. Nicht uneinholbare, obsessive Harmoniewünsche werden von uns bedient, sondern die Versöhnung mit beschädigtem Leben als lebenswert angeboten.

Es ist eine konkrete Erfahrung die Künstler schon immer kennen, dass im ästhetischen Prozess auf eigentümliche Art alle Widersprüche aufgehoben sind. Nicht weil sie verschwinden, nicht weil sich ein endgültiger Sinn ergibt, aber in Verbundenheit mit der eigenen Handlung wird das "Unbegreifliche" fassbar, es wird zu einem Partner, zu einer Haltung und Strategie, die es uns ermöglicht, gleichsam ein "Gehen ohne Grund" (17) einzuüben.

Diese Fähigkeit des "Gehens ohne Grund" lehrt uns die Kunst: "Gehen ohne Grund" heißt, den ins unendliche aufgeschobene Sinn jederzeit im individuellen Tun in der Zeit zu realisieren, ohne ihn zu kennen oder zu benennen. Wer das in der Kunst eingeübt hat, der kann andere Menschen therapeutisch-ästhetisch begleiten, der wird vielleicht sogar irgendwann zu einem KUNST-Therapeuten.

Anmerkungen und Literaturhinweise:

- 1) Kant, Immanuel (1974) Bd. 10 "Kritik der Urteilkraft", *Werkausgabe in 12 Bänden*, hrsg W. Weischedel Frankfurt am Main
- 2) Adorno, Theodor (1970) "Ästhetische Theorie" Bd.7, S. 66, *Gesammelte Schriften*, hrsg. R.Tiedemann, Frankfurt am Main
- 3) ebda. S. 159
- 4) ebda. S.499
- 5) siehe auch: Bateson, Gregory (1993) "Geist und Natur", Suhrkamp, Frankfurt am Main
- 6) siehe auch:Luhmann, Niclas (1990) "Unbeobachtbare Welt" Verlag Cordula Haux, Bielefeld
- 7) Lévinas, Emmanuel (1990) "Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie" Verlag Riber-Broschur-Philosophie
- 8) Adorno setzt sich hier beispielsweise auch gegen hermeneutische Verfahrensweisen in der Kunstbetrachtung ab, wie sie z.B. H.-G. Gadamer vertrat, da er im Gegensatz zu diesem die prinzipielle Uneinlösbarkeit und Uneinholbarkeit des Wahrheitsgehaltes des Werkes gegenüber jedem Verstehensprozess behauptet.
- 9) Die entscheidende Stelle formuliert Wittgenstein in seinem "Tractatus logico philosophicus" (1922, Routledge & Kegan, London) mit folgenden Worten: "Es zeigt sich zwar in allem Sagbaren auch Unsagbares, aber was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden", weitere Bezüge unter T 4.003 , 4.0031, 4.112, 4.116, 4.1212
- 10) Adorno, Theodor (1970) "Ästhetische Theorie" Bd.7 S. 249 f, *Gesammelte Schriften*, hrsg. R. Tiedemann, Frankfurt am Main
- 11) Zum Begriff der Geformtheit: wir finden Geformtheit in zunächst chaotisch anmutenden Bildern von Jean Dubuffet, Asger Jorn oder Jackson Pollock ebenso wie in offensichtlich formbestimmten Kompositionen beispielsweise bei Piet Mondrian oder Wilhelm Nay etc.
- 12) Schmid, Wilhelm (1998): "Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung" Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main
- 13) Lyotard, Jean-Francois (1993): "Das Erhabene und die Avangarde" in "Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit" hrsg. Peter Engelmann, Edition Passagen, Frankfurt am Main

14) ebda. S.175

15) Rilke, Rainer-Maria (1986) S.629 f : "Duineser Elegien" in "Die Gedichte " , Insel-Verlag, Frankfurt am Main

16) Vielleicht hat die Kunst hier auf eine sehr subtile Weise das eigentliche Erbe des jüdisch-christlichen Kulturkreises angetreten, der seit über 2000 Jahren eine anticlassische Vision des Menschseins verfolgt, eine Vision des Menschen, die zunächst im jüdischen Bilderverbot der falschen Mimesis der Abbildhaftigkeit entsagt und später in der christlichen Tradition die Gott-Ebenbildlichkeit als scheinbares Scheitern noch im Sterben realisiert.

17) Diese Formulierung adaptiert teilweise die Überschrift eines Beitrages von Gerhard Schulze zu "Philosophische Ansichten zur Kultur der Moderne" (1994) hrsg. von Andreas Kuhlmann, Fischer-Verlag, Frankfurt am Main. Der vollständige Titel lautet: "Gehen ohne Grund. Eine Skizze zur Kulturgeschichte des Denkens" S. 79- 130

Prof. h.c. Andreas Mayer-Brennenstuhl

**Künstler, Dipl. Kunsttherapeut (FH), Kulturgestalter, geb.1957, lebt z.Z. in Nürtingen bei Stuttgart
Lehraufträge an der staatl. anerkannten Fachhochschule für Kunsttherapie in Nürtingen (Theorien der Kunsttherapie, Künstlerische Grundlagen) sowie an der Hochschule für Gestaltung /
Fachhochschule Schwäbisch Hall im Fachbereich "KulturGestaltung" (Kunst im sozialen Kontext, Projektarbeit, Zeichnen)**

Als freischaffender Künstler Realisierung von Projekten im öffentlichen Raum und im sozialen Kontext sowie zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge, Mit-Begründer und -Betreiber von selbstorganisierten Kunsträumen (SCHAURAUM (Nürtingen) OBERWELT e.V. (Stuttgart))