



Das verkörperte Bild

PORTRÄTS AUS KUNSTGESCHICHTLICHER UND KUNSTTHERAPEUTISCHER SICHT | DIE WIRKUNG
DES BILDES | DAS INDIVIDUELLE UND DAS ALLGEMEINE | ENTWICKLUNG DES PORTRÄTS | FORSCHUNG:
KUNST UND WISSENSCHAFT | KUNSTTHERAPEUTISCHE PRAXIS

Die Kunst der Kunst Therapie Doris Titze

Das verkörperte Bild

PORTRÄTS AUS KUNSTGESCHICHTLICHER UND KUNSTTHERAPEUTISCHER SICHT

Die Kunst der Kunst Therapie

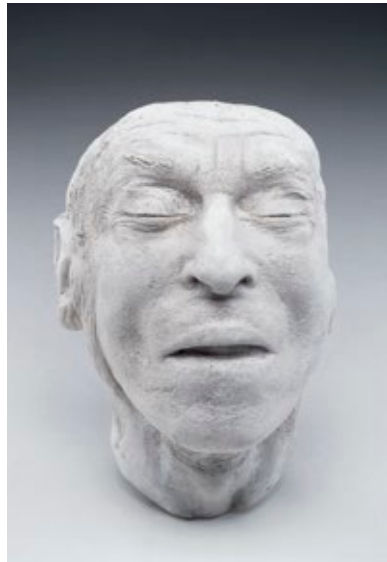
Inhalt

| | | | | | |
|---|------------|--|--|--|--|
| Geleitwort · Verena Kast..... | 6 | | | | |
| Einleitung · Doris Titze..... | 9 | | | | |
| 1 DIE WIRKUNG DES BILDES | 17 | | | | |
| 1.1 Bild und Abbild | 19 | | | | |
| 1.2 Das Bild im Fluss der Zeit | 22 | | | | |
| 1.3 Präsenz: Wandel und Beständigkeit..... | 24 | | | | |
| 1.4 Die Anwesenheit der Abwesenheit..... | 26 | | | | |
| 1.5 Exkurs: Die Ikone..... | 29 | | | | |
| 1.6 Schatten und Schöpfung | 32 | | | | |
| 1.7 Die Kraft der Bilder..... | 36 | | | | |
| 1.8 Die Suche nach Stimmigkeit..... | 40 | | | | |
| 1.9 Interaktion und Reflexion | 42 | | | | |
| 1.10 Nähe und Unschärfe | 44 | | | | |
| 1.11 Der Blick in das Bild | 47 | | | | |
| 1.12 Bezüge zur Kunsttherapie..... | 51 | | | | |
| 2 DAS INDIVIDUELLE UND DAS ALLGEMEINE | 53 | | | | |
| 2.1 Wandlung und Entwicklung..... | 55 | | | | |
| 2.2 Der Einzug des Individuellen..... | 59 | | | | |
| 2.3 Der subjektive Blick..... | 65 | | | | |
| 2.4 Exkurs: Selbsterkenntnis. Der Mythos | 68 | | | | |
| 2.5 Versenkung und Distanzierung | 71 | | | | |
| 2.6 Exkurs: Die Frau und die Kunst..... | 80 | | | | |
| 2.7 Das Allgemeine und das Private..... | 85 | | | | |
| 2.8 Übermalen, verzerren, verdecken und offenlegen..... | 91 | | | | |
| 2.9 Das Porträt im medialen Zeitalter – Facebook und Selfies | 98 | | | | |
| 2.10 Exkurs: Der Moses des Michelangelo | 103 | | | | |
| 2.11 Bezüge zur Kunsttherapie | 105 | | | | |
| 3 ENTWICKLUNG DES PORTRÄTS | 107 | | | | |
| 3.1 Interkulturelle Entwicklung..... | 109 | | | | |
| 3.2 Piktogramme und Petroglyphen..... | 110 | | | | |
| 3.3 Kinderzeichnungen..... | 112 | | | | |
| 3.4 Kopfbetonung: Haare | 116 | | | | |
| 3.5 Kopfbetonung: Augen | 119 | | | | |
| 3.6 Symmetrie und Asymmetrie | 124 | | | | |
| 3.7 Stilisierung | 127 | | | | |
| 3.8 Comics, Emoticons und Karikaturen..... | 132 | | | | |
| 3.9 Die Maske als soziale Rolle..... | 134 | | | | |
| 3.10 Die Maske in der Kunst..... | 138 | | | | |
| 3.11 Tätowierung | 144 | | | | |
| 3.12 Bezüge zur Kunsttherapie | 148 | | | | |
| 4 FORSCHUNG: KUNST UND WISSENSCHAFT | 149 | | | | |
| 4.1 Der diagnostische Blick | 151 | | | | |
| 4.2 Mimikstudien | 155 | | | | |
| 4.3 Der empathische Blick | 157 | | | | |
| 4.4 Das Äußere des Inneren | 160 | | | | |
| 4.5 Emotionsstudien | 162 | | | | |
| 4.6 Wahrnehmung und Projektion | 166 | | | | |
| 4.7 Die Ambivalenz des Schönen | 172 | | | | |
| 4.8 Kunst und Leben | 175 | | | | |
| 4.9 Exkurs: Kunst und Krankheit I..... | 179 | | | | |
| 4.10 Exkurs: Kunst und Krankheit II | 183 | | | | |
| 4.11 Bezüge zur Kunsttherapie | 191 | | | | |
| 5 KUNSTTHERAPEUTISCHE PRAXIS | 195 | | | | |
| 5.1 Das Bild als Gegenüber | 198 | | | | |
| 5.2 Der Bildraum als Beziehungsraum..... | 209 | | | | |
| 5.3 Rezeptive Arbeit..... | 227 | | | | |
| 5.4 Exkurs: Resonanzbilder..... | 239 | | | | |
| 5.5 Materialimpulse | 244 | | | | |
| 5.6 Einstiegsübungen | 257 | | | | |
| 5.7 Exkurs: Sequenzielle Arbeit der Lösungsorientierung | 265 | | | | |
| 5.8 Systemische Bezüge | 269 | | | | |
| 5.9 Exkurs: Körperbezüge..... | 273 | | | | |
| 5.10 Schatten, Maske und Kostüm..... | 279 | | | | |
| 5.11 Kriterien der Formanalytischen Kunsttherapie | 286 | | | | |
| 5.12 Kreativitätsprozesse in der kunsttherapeutischen Arbeit | 290 | | | | |
| 5.13 Schlussbetrachtung: Das aktive Schauen | 293 | | | | |
| ANHANG | 297 | | | | |
| Dank | 299 | | | | |
| Literatur | 301 | | | | |
| Abbildungsnachweis..... | 309 | | | | |
| Impressum..... | 320 | | | | |

1.4 Die Anwesenheit der Abwesenheit

Das Zusammenfallen von Dauer und Vergänglichkeit im Bild birgt eine Faszination und berührt letztlich Dimensionen des Unklärlichen und Transzendenten. Doch auch im Bild selbst begegnen wir dem »Rätsel«, wie es Belting nennt, dass sich das Bild, dass das Medium enthält, erst in der Betrachtung erschließt. Er bezeichnet das »Bild hinter dem Bild« als abwesend im anwesenden Medium, in seiner Verkörperung: »Im Rätsel des Bildes sind Abwesenheit und Anwesenheit unauf lösbar verschränkt. In seinem Medium ist es anwesend (sonst könnten wir es nicht sehen) und doch bezieht es sich auf eine Abwesenheit, von der es ein Bild ist [...] Die Anwesenheit des Bildes im Medium, so unbestreitbar sie von uns erfahren werden kann [...] wird erst zum Bild, wenn es von seinem Betrachter animiert wird.« (Belting 2001, S. 29 f.).

Bilder benötigen ein Medium, um sich zu äußern. Ein Gesicht im Bild lässt zudem die Frage anklingen, wo der dargestellte Mensch sich wohl (jetzt) befindet und ob er noch lebt. Nicht zuletzt erhalten Bilder, Skulpturen oder Fotografien auch das Abbild eines Menschen, der bereits gestorben ist. Totenmasken erinnern an das Leben und den Tod zugleich. Das Bild bietet das Porträt des Toten anstelle seiner Präsenz. Es geht hier um die Verkörperung des Bildes in zweifacher Hinsicht: Zum einen wird ein nun toter Körper repräsentiert, zum anderen erfasst das Medium diesen in seiner eigenen Verkörperung. Diesen »Tausch« analysiert Belting: »Schon im Totenkult der prähistorischen Zeit wurde die Maske erfunden,



um an der Leiche ein verlorenes Gesicht wiederherzustellen. [...] Da ein Bild keinen Körper hat, braucht es ein Medium, in dem es sich verkörpert. Verfolgen wir die Bilder bis in den ältesten Totenkult zurück, dann sehen wir dort die soziale Praxis, ihnen ein dauerhaftes Medium zugeben, das sie gegen den zerfallenden Körper der Toten eintauschen.« (Ebd., S. 9 ff.).

Beispiele für das weite Feld zwischen realistischer und idealisierter Darstellung sind die Totenmaske von Ernst Bloch (Abb. 16) und die Tutanchamuns, dessen Grab 1922 im ober-ägyptischen Tal der Könige nahe Luxor entdeckt wurde (Abb. 18). Während der abgeformte Kopf Blochs das reale Gesicht des

Toten (ohne Mimik) zeigt, ist die reich mit Gold und Lapislazuli verzierte, ebenmäßig geformte Totenmaske Tutanchamuns der Inbegriff der posthumen Verklärung. Der »Kopf des Nefertem« (oder: »Kopf auf der Lotusblüte«) (Abb. 17) aus demselben Grab zeigt den Pharao idealisiert als Kind. Er wurde ebenso zum Sinnbild für Schönheit wie Nofretete, die Frau und Mitregentin des Echnaton. Ihre den meisten Menschen bekannte Büste aus Gips entstand zw. 1353 und 1336 v. Chr.

Die Ägypter schufen ideale Bildnisse, damit die Schönheit der Dargestellten sowohl auf diese selbst als auch auf die BetrachterInnen zurückwirken. Sie errichteten Pyramiden für das ewige Leben nach dem Tode und malten sie mit Bildern aus, die die Verstorbenen geleiten sollten. Die Figuren auf den Gemälden blicken alle zur Seite, damit kein gemalter Blick den Betrachtenden schaden könnte; nur die Götter selbst durften frontal dargestellt werden: Die Menschen gingen damals von einer hohen Bildwirkung aus. Die Figuren wurden aber auch deswegen seitlich und frontal zugleich gemalt, damit sich möglichst viele Informationen vermittelten: Ein Profilkopf oder die seitlich gestellten Füße zeigen einen Typus deutlicher als ein Frontalbild, während der Rumpf von vorn dargestellt charakteristischer wirkte: Jede/r, der/ die schon einmal ein Gesicht gemalt hat, weiß, dass eine Nase im Profil wesentlich einfacher zu charakterisieren ist als frontal.

Abb. 16 (links)
Gerhard Halbritter: Totenmaske Ernst Bloch, 1977, 26 × 17 × 15 cm, Gips modelliert

Abb. 17
Kopf des Nefertem (Kopf der Lotusblüte), 18. Dynastie 1340–1331 v. Chr., Holz, bemalt, Höhe 30 cm



Picasso und andere Künstler der Moderne übernahmen diese Ideen (→ Kap. 3.6). Auch Kinderzeichnungen zeigen das, was gesehen werden soll oder was gewusst ist: So zeigt sich in einem sogenannten Röntgenbild der Mensch hinter durchgehenden Linien eines Baumes, weil man ja weiß, dass er dort steht (→ Kap. 3.3). Eine Bedeutungsperspektive wiederum bezeugt in der Größe des Gemalten dessen Wichtigkeit. Auch in der Kunsttherapie wird das gezeichnet und gemalt, was bewusst ist und deutlich gezeigt werden möchte. Größen variieren und Bedeutungen schieben sich in den Blick als ein Davor und Dahinter oder (zeitliches) Nebeneinander.

Abb. 18
Totenmaske Tutanchamun, ca. 1320, Gold, Edelstein



Kunsttherapie bewegt sich innerhalb des Spektrums zwischen dem idealisierten Bild eines Wunsches und dem unverfälschten Abbild dessen, was ist. Es geht darum, sowohl die aktuellen Konflikte und Ressourcen anzusehen als auch Erwartungen und Möglichkeiten zu visualisieren: Einerseits den Konflikt (den abgeformten Kopf) genau so zu zeigen, wie er ist, um die Realität schonungslos anzusehen – andererseits Visionen zu visualisieren, um ein erhofftes Vor-Bild zu prägen (wie das Idealbild des Königs): Ein wenig spielen wir in der Kunsttherapie mit der (magischen) Vorstellung der Ägypter, dass die Bilder, die uns erfreuen, auch eine gute Wirkung auf uns haben, und bereits visualisierte, geäußerte Wünsche diesen näher kommen als nur lautlos gedachte: Die gestaltende Handlung einspräche so einem Probelauf des Alltags, um Vorgehensweisen und Lebenshaltungen in ihrer Struktur begreifen, transformieren und üben zu helfen.

Porträts zeigen Lebende oder Tote. Mumienbildnisse der hellenistisch-römisch-ägyptischen Kultur entstanden im 1. bis 4. Jahrhundert. Klaus Müller schreibt über einige der für ihn ausdrucksvollsten Mumienporträts, welche in der Oase Al-Fayyum in der Nähe von Kairo gefunden wurden und der Gattung ihren Namen gaben (Abb. 19): »Die frühen koptischen Christen legten in den ersten Jahrhunderten n. Chr. Holztafeln nach der Mumifizierung auf die Gesichter ihrer – immer noch mumifizierten – Toten. [...] Sie vereinigen zwei Welten: Reste des altägyptischen Be-

gräbniskults und der Portraitekunst der griechisch-römischen Tradition. Die dargestellten Toten gehörten gewiss zur administrativen Elite dieser multi-ethnischen und multi-kulturellen Randprovinz des römischen Reiches. Während sie altägyptische Begräbnisriten aufrecht erhielten, sahen sie sich in Kleidung und Schmuck als Römer.« (Müller 2005).

Der große Realismus dieser sehr plastischen Malerei entsteht aus der enkaustischen Maltechnik, in der Farbpigmente mit Bienenwachs gemischt werden. Die idealisierten Porträts zeichnen sich durch ernste, ruhige Gesichtszüge mit großen Augen und einem offenen frontalen Blick aus, der, räumliche

Abb. 19
Ägyptisches Mumienporträt, Fayyum,
1.–4. Jhd. n. Chr., 38,1 × 18,4 cm



Abb. 20 (rechts)
Christus Pantokrator, enkaustische Ikone,
6. Jhd., 84 × 45,5 cm

Abb. 21 (rechts)
Ikone der Gottesmutter von Vladimir,
vermutlich um 1100 in Konstantinopel
entstanden, 104 × 69 cm

und zeitliche Grenzen überschreitend, wie in die Ewigkeit schaut (vgl. Rentsch 2011, S. 246). Die intensiven Augen scheinen den BetrachterInnen zu folgen, wenn sie an dem Bild vorbeigehen. Aus den idealisierten Porträts haben sich die Ikonen entwickelt (Abb. 20–21). Hans Belting befasst sich mit dem wesentlichen Unterschied zwischen der Ikone (→ Kap. 1.5) und dem Porträt, einem Unterschied zwischen religiöser Versenkung und weltlichem Gegenüber: »Vielmehr blieb man vor der Ikone immer Geschöpf, das von seinem Schöpfer angeblickt wird. Das Porträt dagegen basierte auf dem menschlichen Blicktausch und stellte jemanden dar, der genauso blickte wie man selbst. [...] Doch sollten die Mönche in der Ikone wie in einem »Spiegel der Ewigkeit«, gerade nicht das eigene Bild sehen, sondern eine Wahrheit, von der sie selbst Bild waren. Das Porträt aber präsentierte Ähnlichkeit auf die Weise des realen Spiegels, nur dass es jemand anderen darstellte.« (Belting 2013, S. 152).

1.5 Exkurs: Die Ikone



Im 8. Jahrhundert brach zwischen Ostrom und Westrom ein lange währender Bilderstreit (Ikonoklasmus) darüber aus, ob man Jesus als Gottes Ebenbild darstellen darf oder nicht. Während der Papst die Bilderverehrung zuließ, verboten mehrere byzantinische Kaiser den Klöstern die Bilderproduktion. Auch nach islamischem Verständnis sollten sich die Menschen kein Bild von Allah und den Propheten machen, weil es ihre Vorstellungskraft übersteigen würde. Sie sollten nicht selbst Porträts von Lebewesen erschaffen, da eine solche Schöpferkraft allein Gott eigen sei; dies ist im islamischen Schrifttum mehrfach dokumentiert. Vor allem dürfen solche Bilder

nicht verehrt werden. Dies ist hier sehr verkürzt wiedergegeben. Bald nach dem Ikonoklasmus durften nach und nach Lebewesen wieder dargestellt werden, zunächst die Kalifen: Der Koran selbst erhält kein Bilderverbot und die Auffassungen dazu sind verschieden; jedoch ist die Abbildung Gottes ein absolutes Tabu. Hilfreich ist dieses Wissen jedoch, wenn man mit Menschen aus einem engen religiösen Kontext kunsttherapeutisch arbeitet und Porträtarbeit anbieten möchte.

Ernst Gombrich beschreibt in »Die Geschichte der Kunst« den Bilderstreit und die Argumentation des damaligen Papstes, dessen Worte Autorität besaßen und entsprechend wirkungsvoll waren: »Papst Gregor der Große, der gegen Ende des sechsten Jahrhunderts lebte [...] erinnerte die Leute, die gegen jede Form von Malerei auftraten, daran, dass viele Mitglieder der Kirche weder lesen noch schreiben konnten und dass diese Bilder bei ihrer Unterweisung den gleichen Zweck erfüllten wie die Bilderbibel beim Unterricht von Kindern. »Was die Schrift für die bedeutet, die lesen können, das leistet das Bild für die, die es nicht können« sagte er.« (Gombrich 1996, S. 135). Die erlaubten Darstellungen mussten jedoch so klar und einfach wie möglich gehalten werden und durften nichts enthalten, was nicht dem religiösen Zweck diene. So entstanden Werke in sehr bewusster Einfachheit des Formenvokabulars. Dadurch ging die Tradition realistischer Porträts, wie sie in der Antike üblich waren, verloren. Diese wurde erst in der Renaissance wieder aufgenommen. »Die Künstler hörten auf, ihre Formen mit der



Wirklichkeit zu vergleichen« konstatiert Gombrich (Ebd., S. 136). Eine Reduktion der Formen hat wiederum den Vorteil der deutlicheren Lesbarkeit, wovon auch kunsttherapeutische Arbeit profitiert (→ Kap. 3.2).

Die Ikonenmalerei folgt einem Darstellungskanon, der sich im Laufe der Jahrhunderte nur minimal verändert hat; dies erklärt die Gleichförmigkeit der Ikonen. Aus der Zeit des Bilderstreits stammt der Mythos vom »Urbild der Madonna«, auf das alle folgenden Madonnenbilder zurückgehen und das der Evangelist Lukas in tiefer Versenkung gemalt haben soll. Im Bauernmuseum von Bukarest z. B. sind Vorlagen zu sehen, nach



Abb. 22 (oben)
Tatiana Chirikova: Schematische
Darstellung des weiblichen Kopfs

Abb. 23 (unten)
Andrej Rublëv: Dreifaltigkeitsikone,
um 1425, Tempera, grundiertes Holz,
141 × 112 cm



denen die Ikonen gemalt werden; dort wird auf die Ähnlichkeit der Ikonen verwiesen (es liegen viele Laiengemälde aus), auf die man großen Wert legt (Abb. 22). Auch in der westlichen Welt war in religiösen Darstellungen ein Formenkanon lesbar, z.B. die segnende Hand von Jesus oder Gottes des Schöpfers, die Bedeutung von Farben, Größenverhältnissen oder Gesten. Dieser Rückbezug auf einen gemeinsamen Kanon ermöglicht ein Wiedererkennen des Bildes hinter dem Bild, wie Beat Wyss zusammenfasst: »Dieses Wiedererkennen steckt aber schon etymologisch im Bild als einer *eikon*. Die Ikone ist »ähnlich« – aber nicht mit dem Referens, der Madonna z.B., sondern mit sich selber. In ihrer Selbstähnlichkeit als Bild erinnert die Ikone an andere, an frühere Bilder.« (zit. n. Soldt 2009, S. 144). Es betrifft das Spannungsverhältnis, das Bild als Bild zu sehen, das sich auf sich selbst (und seinen Ursprung) bezieht – und dennoch als BetrachterIn daran Anteil zu nehmen. Die Ikone erinnert an das Urbild, dem der Mensch ähnlich ist.

»Das sichtbare Bild ist in diesem Sinne nur wesentlich in seiner Beziehung zum Urbild. [...] Die Bilder dürfen verehrt werden, da sich in ihnen das Abbild des Urbildes zeigt. Dargestellt werden dürfen Christus, Maria, die Engel und Heiligen – die Anbetung jedoch gebührt allein Gott und Gott darf nicht dargestellt werden«, betont auch Isabelle Rentsch (2012, S. 250). In der orthodoxen Kirche bilden Ikonen die Verbindung zum Göttlichen: Die Perspektive darin verjüngt sich nicht wie in der westlich tradierten, gegenständlichen

Malerei optisch in die Ferne als ein Blick in das Bild hinein, sondern tritt aus dem Bild heraus: Das Bild stellt den Blick des Schöpfers in den Mittelpunkt, nicht jenen des Menschen. Gott schaut durch das Bild auf den Menschen (wobei Ikonen auch mehrperspektivisch sein können). Der Fluchtpunkt liegt damit vor dem Bild und bezieht die BetrachterInnen mit ein (Abb. 23). Andrej Rubljov, ein berühmter Ikonenmaler, hat einen neueren, etwas lebendigeren Kanon geschaffen im Ringen um eine angemessene Bildsprache seiner Zeit. Er war Schüler des griechischen Ikonenmalers Theophanes, genannt der Grieche, der in Russland den spätbyzantinischen Stil der bewegten Komposition einführte.



Abb. 24 (unten links)
Kirche Sfântul Gheorghe (»Heiliger Georg«),
Kloster Vorone, Moldavien, Fresko auf
der Westaußenwand (Das jüngste Gericht), 16. Jh.
und Details: Heilige (oben); Perspektive (unten)

Abb. 25 (rechts)
Turiner Grabtuch, Negativ, Beginn 14. Jhd.



Bilder in Kirchen und Klöstern zeigten und zeigen biblische Geschichten nicht nur für Menschen, die nicht lesen können. In Rumänien sind z.B. heute noch Kirchen erhalten, die höchst beeindruckend innen wie außen vollständig mit Fresken biblischer Motive bemalt sind (z.B. die Klosterkirche Voronet in Moldavien aus dem 16. Jahrhundert, Abb. 24).

Ebenfalls als Ikone wird das Turiner Grabtuch aus dem 14. Jh. bezeichnet (Abb. 25). Das 4,36 Meter lange und 1,10 Meter breite Leinentuch lässt (als Negativ) ein Ganzkörper-Bildnis der Vorder- und Rückseite eines Menschen erkennen und wird in einer Seitenkapelle des Turiner Doms aufbewahrt. Über den Ursprung des Tuches und sein Aus-

sehen diskutieren Theologen, Historiker und Forscher: Viele Gläubige verehren es als jenes, in dem Jesus von Nazareth nach der Kreuzigung begraben wurde; das Gesicht stand daher Modell für viele Christusbildungen (→ Kap. 2.2). Die Verehrung des Tuches intensivierte sich Ende des 19. Jh., als erste fotografische Negative ein lebensnahes Abbild zeigten. Das Faksimile auf dem Tuch erfüllt, so Belting, »den Wunsch, bereits auf Erden einmal in das Gesicht Gottes zu schauen« (2013, S. 149). Etwas aus dem Jenseits strahlt in die Gegenwart, wie dies auch den gemalten Ikonen zugeschrieben wird. Licht und Schatten ergänzen sich in den Negativ- und Positivbildern.

2.4 Exkurs: Selbsterkenntnis. Der Mythos

Gerade auch das Imperfekte, unter dem viele PatientInnen leiden, wird hier selbstverständlich. Sowohl Freuds als auch Savilles Porträts könnten eine Scheu lösen, sich selbst vorbehaltlos zu betrachten. Die meisten MalerInnen haben sich selbst porträtiert. Dies ist zum einen wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass sie sich (wie van Gogh) selbst als Modell am ehesten zur Verfügung standen. Zum anderen versuchten sie sich wohl selbst zu ergründen und zu befragen. Manchmal »ertrinken« sie dabei in ihrem eigenen Spiegelbild. Manchmal stürzen auch die BetrachterInnen in das Bild, indem sie sich mit diesem zu sehr identifizieren (und es vielleicht deswegen zerstören). Gerhard Richter konfrontiert mit dem (gefärbten) Spiegel als Gegenüber die BetrachterInnen, indem sie Bild und BetrachterIn zugleich werden (→ Kap. 1.10). Beckmanns Blick fordert die BetrachterInnen heraus, mehr noch aber sich selbst.

Der griechische Mythos des Narziss bezeugt beispielhaft die Gefahren der (misslungenen) Selbstergründung: Bei seiner Geburt wurde ihm vom Seher Teiresias geweissagt, dass er nur dann ein langes Leben erhalten würde, wenn er sich selbst nicht erkenne. »[...] si se non noverit/wenn er sich nicht kennt«. So heißt es, mitsamt Kontext nachzulesen, in den Metamorphosen des Ovid III, 348.« (Kost 2012, S. 5). Robert Ranke Graves übersetzt die Voraussage (von Teiresias an Narziss' Mutter) nach Ovid ebenso: »Narkissos wird sehr alt werden. Aber nur, wenn er sich niemals kennt.« (Graves 1955, S. 260).

Narziss wuchs zu einer Schönheit heran, der stolz alle Verehrer und Verehrerinnen abwies, auch die Bergnymph Echo (die durch den Verlust ihrer eigenen Sprache nur ein Echo wiedergeben konnte). Als sie starb, hinterließ sie paradoxerweise nur ihre Stimme – und ihre Knochen, die zu Steinen wurden (dies erinnert an die Röntgenbilder von Meret Oppenheim und Isa Genzken). Auch den Jüngling Ameinios wies er ab und sandte ihm ein Schwert, mit dem dieser sich aus Liebeskummer (wegen Narziss) tötete.

Die Göttin Artemis strafte Narziss daraufhin mit unstillbarer Selbstliebe: An einer unberührten Wasserquelle verliebte er sich in sein eigenes Spiegelbild (Abb. 68). Als er sich mit diesem vereinigen wollte, stürzte er ins Wasser und ertrank. In der Version von Graves' Ovid weiß Narziss, dass es sein eigenes Spiegelbild ist, in anderen Versionen erkannte er sich selbst nicht. Dieser Mythos ist sehr vielschichtig, und er kann hier nicht ausführlich erzählt werden. Dass er am Wasser stirbt, ist übereinstimmend – aber ob er durch das Wasser stirbt, nicht. Interessant ist, dass er von zwei Wasserwesen gezeugt wurde und daher in sein (ihr) Element zurückkehrt – manche meinen, auf der Suche nach seinem Vater bzw. seiner Mutter, andere erwägen die Suche nach seiner verschwundenen Zwillingsschwester (ein anderer »Spiegel«?). Interessant scheint in unserem Zusammenhang aber, dass er nur dann ein langes Leben haben sollte, wenn er sich *nicht* erkennt: die Selbsterkenntnis erscheint gefährlich. Dies

erinnert an die Biblische Geschichte der Vertreibung aus dem Paradies, die auch dem Wagnis der Erkenntnis geschuldet ist. Und ein wenig an Christa Wolf, die sich dem Unbewussten von den Rändern des Bewusstseins zu nähern versucht und sich fragt, ob dies nicht zu gefährlich sei.

Die Nympe Echo ist kein wirkliches Gegenüber für Narziss, denn sie wiederholt nur (wie ein Spiegel) das, was Andere sagen. Aber auch die Liebe Ameinios' konnte ihn nicht erreichen. Es ist die Frage, ob Narziss überhaupt zu Empathie mit sich und anderen fähig sein konnte: Ein Spiegelbild birgt keine Tiefe, sondern reflektiert nur sich selbst. Und unabhängig davon, ob Narziss sich im Wasser als sich selbst erkannte oder nicht, ertrank er in seinem Spiegelbild. Vielleicht deshalb, weil dieses Bild ihn nur wiederholte, aber ihm nichts entgegensetzte? Offensichtlich birgt der Prozess der Selbsterforschung sowohl gefährdendes als auch heilsames Potenzial in sich: Wächst das Verständnis des Menschen für sich selbst, kann er dies auch für andere entwickeln und umgekehrt. Verstrickt er sich jedoch mehr und mehr in eine »flächengenerierende Selbstbespiegelung« (Raulff 1981, S. 90), ist eher von Entfremdung zu sprechen: »Und nie erkennt sich ein Subjekt im Spiegel, wohl aber vermag es sich darin zu verlieren.« (Ebd., S. 90).

Sicher ist, dass Narziss das Spiegel-Bild von sich selbst als reale Existenz begriff. Marion Wendlandt-Baumeister fragt (sich) deshalb: »Ob es Narziss mit einem Pinsel in der

Abb. 68

Michelangelo Caravaggio: Narcissus, 1594–1996, Öl auf Leinwand, 110 × 92 cm



Hand wohl gelungen wäre, sich in ein imaginäres Verhältnis zu sich selbst zu begeben? Ob er im schöpferischen Akt zu einem neuen Verhältnis von Individuum und Bild gelangt wäre?« (Wendlandt-Baumeister 2003, S. 213). (Selbst-)Erkenntnis beinhaltet eine umfassend rationale wie emotionale Erkenntnis und Sinnorientierung. Ein Bild ist mehr als ein Spiegel: Es ist narrativ, eigenständig und vielschichtig. Es erschließt sich nicht sofort. Es ist widerständig. Es enthält die Zeit, die darüber hinaus ähnlich ungreifbar bleibt wie ein eigenes Spiegelbild im Wasser. Umgekehrt kann ein Spiegel auch hilfreich sein: Wenn im griechischen Mythos Perseus Medusa enthaupen soll, schaute er in sein poliertes Schild als einen Spiegel, um den direkten Blick der Gorgone zu umgehen, der alle, die ihr in die Augen schauen, zu Stein erstarren lässt. Hier wird der Spiegel im übertragenen Sinne der »Reflexion« anschaulich, die hilft, in die Distanz zu gehen, um sich einem tödlich-direkten, zu nahen, bedrohlichen Gegenüber zu widersetzen und nicht (von Gefühlen) überwältigen zu lassen. Es entspricht vielleicht der Reflexion der Reflexion von Nam June Paiks Installation »TV-Buddha« (→ Kap. 1.8).

Im »Spiegel-Stadium« (ein Begriff des Psychoanalytikers Jacques Lacan) erkennt sich das Kind (im Alter zwischen sechs und 18 Monaten) das erste Mal bewusst von außen, als jemand, der »Ich« und »Nicht-Ich« zugleich ist. Das Kind, das sich bis dahin von innen heraus als (körperlich) fragmentiert

erlebte, erfasst nun seine eigene Gestalt als ein Ganzes. Es ist dies eine bewusste Wahrnehmung des Kindes, des Menschen von sich selbst in der Entwicklung eines Selbst-Bewusstseins. Wir können dies, ganz kurzgefasst, auf das im Kapitel 1.9 beschriebene »Fremde« und »Eigene« beziehen und auf die Distanz, die man durch den Blick wie von außen auf sich selbst erhält, um sich letztlich (immer wieder neu) begreifen zu können. So kann dieser Blick, bewusst, auch konfrontieren und erstaunen.

Wichtig für eine konstruktive Selbstbegegnung ist deren Intention: Den eigenen Wachstumsprozess in den Blick zu nehmen im Aufdecken von Anhaftungen, Verborgenen und der Suche nach dem eigenen Kern sowie ein Bestreben, authentische Begegnungen zu anderen zu ermöglichen. Jung spricht von einem »Selbst« als Ganzheit der Psyche, wie die bereits zitierte Jungianerin Verena Kast es definiert: »Das Ziel der Individuation ist es, im Laufe des Lebens immer mehr zu dem oder zu der zu werden, der oder die in uns angelegt ist und der oder die wir aber noch nie waren. Es geht um eine schöpferische Entwicklung bis zum Tod.« (Kast 2018, S. 77). Eine gelungene therapeutische Beziehung kann der Selbsterforschung einen unterstützenden Boden bereiten. Für eine kompetente therapeutische Begleitung muss der/die TherapeutIn um die eigenen projektiven Anteile wissen. Um andere therapeutisch begleiten oder malen zu können, muss man sich selbst

ergründen. Über ein Gegenüber kann man sich selbst erfahren: im Bild wie im Gespräch.

KünstlerInnen werden oft als sehr selbstbezogen, als »narzisstisch« erlebt: Um Widerständen zu begegnen, muss die eigene Überzeugung, dass das, was man (öffentlich) präsentiert, auch dem entspricht, was man äußern möchte, sehr fundiert sein. Das schließt eigene Zweifel während des Schaffensprozesses (und danach) nicht aus, ganz im Gegenteil: Die Verzweiflung in manchen Phasen des Stillstands ist oft heftig, vor allem, weil man sich im besten Falle einer künstlerischen Arbeit auf unbekanntes Terrain zu begeben versucht. Gerade deshalb braucht es eine Selbstgewissheit hinsichtlich des eigenen Tuns. Dieses Vertrauen zu sich selbst zu erzeugen, ist Sinn der Therapie: Für ein Bewusstsein seiner Selbst, um aus einem letztlich sicheren Gefüge heraus die Welt betrachten, hinterfragen und darin handeln zu können. Insoweit gefährdet eine Therapie, wie in der Einleitung erwähnt, nicht die Kreativität: Es gilt hier, Selbst-Bewusstsein von einem krankhaften Narzissmus abzugrenzen. Betrachtet man die Geschichte des Narziss, so könnte die Suche nach den Eltern oder der Schwester durchaus auch eine Sehnsucht nach Beziehungsfähigkeit bekunden.

Abb. 69 (rechts)
Lovis Corinth: Selbstporträt als Fahnenenträger,
1911, Öl auf Leinwand, 146 × 130 cm

Abb. 70 (rechts)
Lovis Corinth: Der geblendete Simson,
1912, Öl auf Leinwand, 105 × 130 cm

2.5 Versenkung und Distanzierung



Leben und Werk sind oft nicht zu trennen. Dennoch steht das Werk der KünstlerInnen für sich, selbst wenn man ihre Lebensgeschichte kennt. Dies vorausgesetzt, kann ein Blick darauf geworfen werden, zumal einige ihr Leben auch thematisieren. Manche KünstlerInnen versenken sich in ihre Schmerzen, um sie zu ertragen oder zu überwinden; andere reizen ihre Schmerzgrenzen ins kaum Erträgliche (→ Kap. 4.8). Viele überzeugen durch ihre Vitalität, fast alle durch hohe Resilienz. Manche setzen sich eindringlich mit sich selbst und ihrer Lebenssituation auseinander; andere kämpfen dagegen an und gewinnen daraus ihre Kraft sowie einen neuen Arbeitsstil. Oft steht die Energie, die aus einer tiefen Versenkung und Selbstbefragung gewonnen wird, in engem Zusammenhang mit einer heiteren Distanzierung.

»Lovis Corinth hat uns ein Archiv seines Gesichts als wandelbarer Proteus hinterlassen: Zu seinem 40. Geburtstag beschloss der Maler die jährliche Anfertigung eines Selbstbildnisses. Rund 40 Autoporträts sind so bis zu seinem Tod 1925 entstanden: »Dies bin ich – aber jener bin ich auch.« (Weiss 2018, S. 140). Proteus ist ein Meeresgott, der spontan und polymorph seine Gestalt verwandeln kann. Corinth (1858–1925) bezeugt, dass wir nicht nur eine Identität besitzen, sondern diese sich vielfältig zusammensetzt und wandelt (vgl. Kast 2018, Einleitung). Seine frühen Selbstbildnisse sind von einem vitalen Selbstbewusstsein geprägt, z. B. sein »Selbstbildnis als Fahnenenträger« von 1911 (Abb. 69). Ende 1911 erlitt er einen Schlaganfall, der diese Selbstgewissheit erschütterte und seine Bewegungsfreiheit erheblich einschränkte. Corinth malte unablässig weiter, obwohl seine Hände zunächst zitterten. Noch im Krankenzimmer zeichnete er sich als sitzender »Hiob« mit einem kraftlos auf den Schenkeln liegenden linken Arm. Im Sommer 1912 entstand »Der geblendete Simson«, wohl eine symbolische Form der Selbstdarstellung des Malers für seine neue Situation: Simson wird (durch Verrat) seiner Kraft und seines Sehens beraubt (→ Kap. 3.4), doch er wehrt sich wütend und verzweifelt gegen sein Schicksal und rächt sich, nachdem seine Kräfte zurückgekehrten (Abb. 70). Der stolz repräsentierende »Fahnenenträger« und der wütend geschundene »Simson« können unterschiedlicher nicht sein, obwohl kein Jahr zwischen den Bildern liegt.



Ob Corinth sich vom Schicksal verraten oder in seinem Selbstbild gekränkt fühlte, wissen wir nicht, doch auch Corinth's Schaffenskraft bleibt ungebrochen und seine Alterswerke sind eindringlich. Die zitternden Hände scheinen einen enormen Kraftakt einzufordern, doch wirken gerade diese letzten Bilder sehr souverän, lebendig und kraftvoll. Die Anstrengung ist Corinth nicht anzumerken; im Gegenteil scheinen die Bilder eine zunehmende Gelöstheit zu vermitteln, die der körperlichen Beschwerde gegenübersteht. 1896 malte er sich noch mit Skelett im Atelier, 1923 steht er im Alter mit Stohhut im Garten mitten im Leben (Abb. 71–72).

Sehr vielfältig ist das Werk von Henri Matisse (1869–1954), der im Laufe seines Lebens die unterschiedlichsten Porträts schuf. Er war Mitbegründer der später »Fauves«



Abb. 71 (links)
Lovis Corinth: Selbstbildnis mit Strohhut,
1923, Öl auf Karton, 70 x 65 cm

Abb. 72 (rechts)
Lovis Corinth: Selbstporträt mit Skelett,
1896, Öl auf Leinwand, 66 x 86 cm

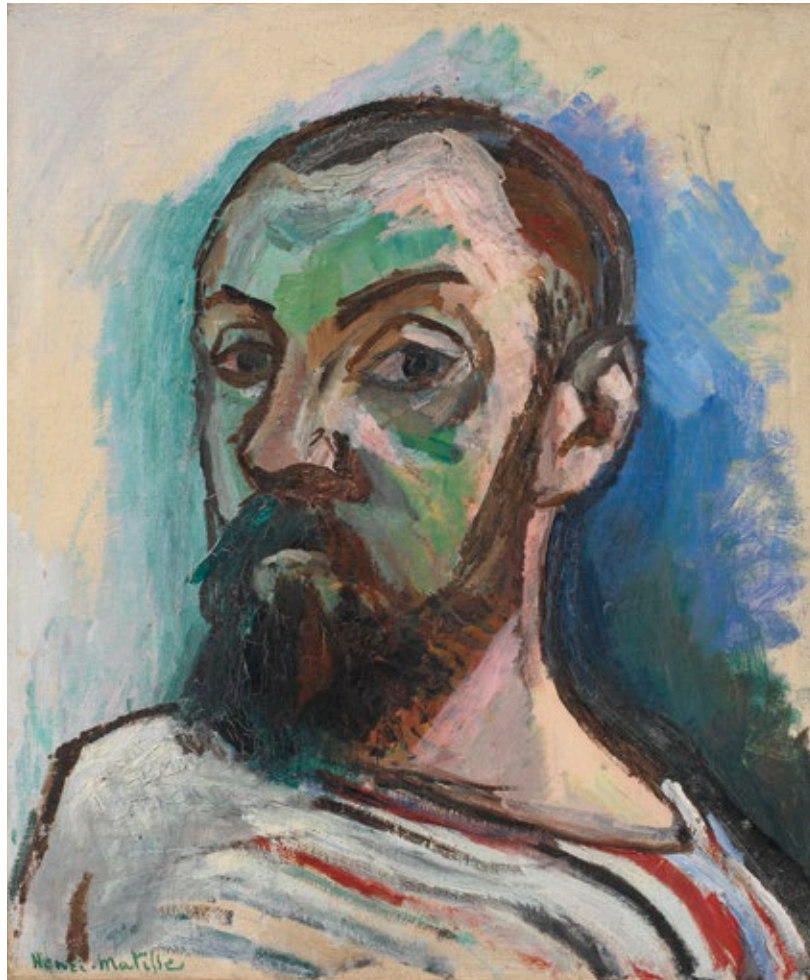
Abb. 73 (unten)
Henri Matisse: Selbstporträt, 1906,
Öl auf Leinwand, 55 x 46 cm



genannten Künstlergruppe, der »wilden Maler«, die z.B. ungeachtet der natürlichen Farbe des Gesichts dessen Schatten grün färbten. Matisse beschäftigte sich intensiv mit dem in seinem künstlerischen Prozess immer tiefer werdenden Prozess des »Einsehens« und Einfühlens in das Gegenüber.

Er schrieb über den Stellenwert des Porträts für ihn, dass ihn das menschliche Gesicht immer sehr interessiert habe und er sogar ein bemerkenswertes Gedächtnis für Gesichter hätte: »Ich schaue sie an ohne irgendwelche Psychologie, aber ihr oft so besonderer und tiefer Ausdruck überrascht mich.« (zit. n. Westheider 2008, S. 85). Ortrud Westheider vertieft das Erfassen des Individuellen bei Matisse: »Die Bildniszeichnung, die die erste Begegnung mit dem Modell dokumentiert, spielt dabei eine entscheidende Rolle. Schon in diesem ersten Schritt entstehen keine im mimetischen Sinne richtigen Studien. Matisse' Verständnis von der Ähnlichkeit eines Gesichtes beruht auf einer Verschiedenheit der individuellen Erscheinung im Vergleich zu allen anderen, die Matisse als eine Verschiebung charakterisiert. [...] Doch das analytische Erfassen dieser Asymmetrie kann wiederum über das Individuum hinausweisen.« (Ebd., S. 85)

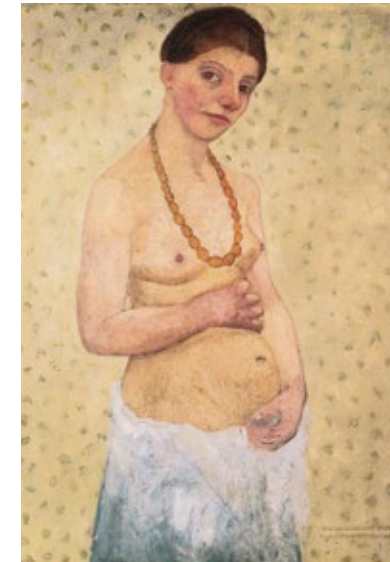
Sein genaues Erfassen eines Gesichtes beruht auf dessen sorgfältiger Wahrnehmung ohne subjektive Färbung. Den Unterschied des einzelnen Menschen im Verhältnis zu allen anderen Menschen wiederum, die Asymmetrie darin, sieht Matisse als das Besondere im Überindividuellen. Gleichzeitig bleibt er offen für das, was auf ihn zukommt. Dies ist



auch ein Anspruch in der therapeutischen Arbeit: Mit einem unvoreingenommenen Blick darauf zu sehen, was den einen Menschen vom anderem unterscheidet und worin sie sich gleichen: Bei allem Wissen um Methoden und Theorien den ersten Eindruck wirken zu lassen sowie die Möglichkeit, von Unvorhergедachtē überrascht zu werden. Matisse erfasste diese Zusammenhänge: »Der Charakter einer Gesichts in einer Zeichnung hängt nicht von seinen diversen Proportionen ab, sondern von einem inneren Licht, das es ausstrahlt. So sehr, dass zwei Zeichnungen desselben Gesichts den gleichen Charakter ausdrücken können, obwohl die Proportionen der beiden gezeichneten Gesichter sich voneinander unterscheiden. An einem Feigenbaum gleicht kein Blatt dem anderen, sie haben alle verschiedenen Formen, und doch ruft jedes: ein Feigenbaum!« (Matisse 1982, S. 200).

Ein auffällig beliebtes Bild innerhalb der rezeptiven kunsttherapeutischen Arbeit (→ Kap. 5.3.4) ist sein Selbstbildnis von 1906, in dem er im leichten Halbprofil mit einem gestreiften Hemd und forschenden Blick die BetrachterInnen ansieht (Abb. 73). »Es gehört zu den eindrucksvollsten Selbstbildnissen des Künstlers« bemerkt auch Peter Kroppmanns (2008, S. 67). Er wirke nicht wie ein Malerfürst, sondern, frei von Selbstzweifeln, eher wie ein »Arbeiter der Kunst«: »Mit seinen kurzen Haaren wirkt er wie ein Asket, mit seinem Bart wie ein Weiser. Die Modellierung seines Gesichts und insbesondere der Augen betont, dass wir es hier mit einem Individua-

Abb. 74
Paula Modersohn-Becker: Selbstbildnis
am 6. Hochzeitstag, 1906, Öl auf Pappe
und Sperrholz, 101,8 x 70,2 cm



listen und einem starken Charakter zu tun haben. Es gelingt ihm, Autorität auszustrahlen, ohne einzuschüchtern. Sein offener Blick verrät keine Scheu. Er schaut dem Betrachter konzentriert und unvoreingenommen entgegen, auch wissend, ehrlich und vertrauenerweckend.« Auch ohne diese Beschreibung zu kennen, wirkt das Bild vielfältig auf die RezipientInnen – indem es, frei nach Berger »seine Vorhersagen überdauert«.

Eine intensive Auseinandersetzung mit Gegenständlichkeit, mit dem konkreten Abbild des Spiegelbildes, schärft die Wahrnehmung und damit den Blick auf das Wesentliche, sodass wenige Linien, Gesten oder Formen eine Person oder momentane Stimmung erfassen können, ohne in Schemata

abzugleiten. Diese Sorgfalt innerhalb eines differenzierten Sehens kann in den Alltag übertragen werden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte der Kubismus den imaginären Raum der Zentralperspektive gebrochen und die Ebenen des Bildes, Mensch und Raum, vermengt sich. Matisse bettete seine Personen in ornamentale Bildflächen; der Ausdruck des Gesichtes ist in dessen Umraum eingebunden. Später reduzierte er seine Porträts zunehmend linear. Die Scherenschnitte »Jazz« schuf Matisse, als er bereits schwer erkrankt war (→ Kap. 5.9.2). Er malte bis zum Schluss, im Rollstuhl sitzend, mit großzügiger Geste und sicherem Strichgefühl, den Stift an einem langen Sock befestigt. Ina Conzen spricht hinsichtlich Matisse' reduzierten Bildnissen von einer spirituellen Konzentration, der eine expansive Kraft innewohne, die Matisse selbst von einer Zeichnung verlange (2008 S. 29) (→ Kap. 3.7).

Auch Paula Modersohn-Becker (1876–1907) begleitete sich stets mit ihren Porträts. Ihr klares Gesicht ist Ausdruck ihrer so konzentrierten wie bestimmten Malerei. Ihre Bilder sind sehr innig und auf den ersten Blick »einfach« und wurden lange nicht in ihrer Bedeutung und Qualität erkannt. Gleichwohl hielt sie mit zäher Durchsetzungskraft an ihrer Malerei fest – zunächst dem Vater, später ihrem Ehemann, Otto Modersohn, gegenüber. Ein Zuhause fand sie in den von den Akademien unabhängigen Worpssweder Künstlerkreisen, denen auch Otto Modersohn angehörte, da ihr als Frau die Aufnahme in eine Akademie verwehrt war. 1906 ging sie

3.2 Piktogramme und Petroglyphen



Abb. 119
Petroglyphen Sproat Lake,
Vancouver Island, Foto 1986

Abb. 120
Felszeichnung (Petroglyphe),
Cape Mudge, Quadra Island, Foto 1986

Abb. 121
Felszeichnung (Petroglyphe), Petroglyphs
Provincial Park, Peterborough, Ontario,
ca. 900–1100 v. Chr., Foto 1986

jeweils Kanada



Nordamerikanische Ureinwohner malten mit einer Mischung aus Pigmenten und Fischrogen Piktogramme auf Felsen oder ritzen Zeichen, sogenannte Petroglyphen in den Stein (Abb. 119–121). Viele Felsbilder scheinen von Initiationsriten begleitet worden zu sein, die an abgelegenen Orten vollzogen wurden. Diese Orte sind auch heute noch schwer zugänglich und oft nur mit dem Boot erreichbar (Abb. 122–124). Der lange Prozess, Bilder dort in den Stein zu ritzen oder Eitempera aus Fischrogen anzulegen, verlangte eine Konzentration auf das Wesentliche und die Fähigkeit zu grafischer Reduktion. Die meisten vermitteln den Eindruck schematisierter (figürlicher oder tierähnlicher)

Köpfe; einzelne Stämme haben dabei charakteristische, grafische Elemente entwickelt. Manche Bilder sind aus tiefer Kontemplation entstanden, andere fungierten als Hinweise auf Naturphänomene wie Untiefen, Ebbe und Flut oder kündeten von der Ankunft eines Freundes. Menschen, Tiere, Boote werden so zu wichtigen Informationsträgern: »Auf den Felsbildern der nordwestamerikanischen Indianer kann das Bild eines Adlers, die Signatur eines Kriegers, ein Stammesemblem, ein Symbol der Tapferkeit oder – bloß das Bild eines Adlers sein. Die Bedeutung des Bildes offenbart sich nicht in einem einfachen und direkten Bezug auf den abgebildeten Gegenstand. Das Bild kann eine Idee, eine Person, ein »Klangbild« (bei einem Rebus) oder ein Ding abbilden [...] Die Vorstellung vom »sprechenden Bild« [...] ist nicht bloß ein sprachliches Bild zur Beschreibung bestimmter künstlerischer Spezialeffekte, sondern trifft den gemeinsamen Ursprung des Schreibens und Malens.« (Mitchell 2008, S. 48).

Je offener die Zeichen selbst sind, desto flexibler und vielfältiger ist auch die Bedeutungszuschreibung. Dies kann beispielsweise bei der Sinnerschließung geometrischer Formen beobachtet werden: In Carthage-Salammbô, dem früheren Karthago nahe dem heutigen Tunis, standen in drei Erdschichten gereiht Grabstelen für Kinder, die im alten Karthago als Erstgeborene dem Mythos nach Gott Baal geopfert wurden (vgl. Flaubert 1999) (Abb. 125–127). Der Kreis bezeichnete als Symbol für Gott Baal zugleich die Sonne

Abb. 122–124 (rechts)
Pictogram 1 und 2
Ort der Piktogramme, Refuge Cove,
Kanada, Fotos 1986

Abb. 125–127 (unten)
Stelen Carthage-Salammbô, Tunis,
Tunesien, Fotos 1979



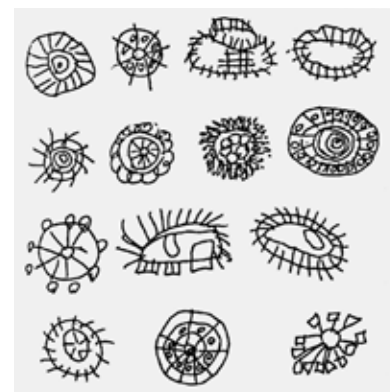
und die Iris des Auges. Die Sichel hingegen stand – als Sinnbild für die Göttin Tanit – auch für den Mond und das Augenlid. Das Auge selbst wiederum war Sinnbild des Göttlichen. Die schützende Hand Tanits wandelte im Laufe der Zeit ihre Bedeutung zur Hand Fatimas bzw. Marias; das Auge lebt im christlichen Weltbild als Auge Gottes weiter. Manche Stelen haben unter dem Baal- und Tanitzzeichen noch eine Linie mit einem Dreieck oder eine flaschenförmige Figur: der Sonnenkreis wird zum Kopf mit einem Schein darüber und das ganze Gebilde wirkt wie eine menschliche Figur.



3.3 Kinderzeichnungen



Kinder haben meist eine ursprüngliche Freude am Gestalten. Die ersten *Kritzellinien* der Kinder im ganzen Blatt könnten ihrer Lust entsprechen, sichtbar ihre Aktivität abzubilden. Die sich allmählich vollziehende Verdichtung des Kritzels zum *Kritzelnäuel* zeigt den Beginn eines Zentrums. Spiralformen bewegen sich nach innen und nach außen. Die geschlossene Form, zunächst meist als *Kreis* gezeichnet, symbolisiert eine erste Abgrenzung: Sie verfügt über ein Innen und Außen, symbolisiert vielleicht ein *Ich* und ein *Nicht-Ich*. »Interpretierend könnte man sagen, das Kind hat durch den Erwerb der Fähigkeit, einen Kreis zu schließen und einen Mittelpunkt zu setzen, zu einem ersten globalen Selbstgefühl gefunden.« (Ebd.). Diese Entwicklungsschritte bauen zwar altersgemäß aufeinander auf, aber wiederholen und mischen sich bis ins Erwachsenenleben hinein.



Ähnlich der Piktogramme nordamerikanischer Ureinwohner (Abb. 128) oder der Abo-rigines in Australien sowie überhaupt vieler Petroglyphen und Piktogramme in der Welt, sieht man auf Kinderzeichnungen oft Strahlen um einen Kreis (Abb. 129). Von Erwachsenen werden diese Darstellungen meist Sonne genannt, wie auch von Rhoda Kollegg, die zwischen 1948 und 1967 8 000 Kinderzeichnungen systematisch auswertete und archivierte. Arno Stern bezeichnet sie als »Strahlenfigur« und »Trazat« (1996, S. 115). Norbert Bischof hingegen bezeichnet sie als »Sensible Kugel« (1998, S. 225) und Helen Ingeborg Bachmann als »Tastkörper« (Bachmann 2009, S. 92). »Die Anordnung dieser

Organe am äußeren Rand der Formen lässt vermuten, dass diese Körper ein vitales Interesse daran haben, sich in ihrer Umwelt zu orientieren. Sie tasten sich vor.« (Bachmann 1985, S. 92). Nach Norbert Bischof und Helen Bachmann entsprechen die Strahlen der Kreise Kontakt-Fühlern nach außen. Die nächsten, größeren Kreise darum binden die Strahlen ein als Symbol dessen, dass der Kontakt seelisch integriert wurde; weitere Sonnenringe folgen. Interessant ist, dass die Anmutungen der Zeichen – Expansion und Kontaktorientierung – bleiben und ihre Ausführungen sich unabhängig von den unterschiedlichen Bezeichnungen hierfür interkulturell gleichen (vgl. Titze 2012).

Abb. 128 (links oben)
Felszeichnungen Kanada,
Schemazeichnungen

Abb. 129 (links unten)
Kinderzeichnungen

Abb. 130–135 (unten v. l. n. r.)
Kinderzeichnung S., 1 Jahr / R., 2 Jahre /
R., 2 Jahre 7 Monate / S., 2 Jahre 8 Monate /
R., 2 Jahre / S., 2 Jahre 11 Monate, je DIN A4



Gisela Schmeer unterscheidet nach Margret Mahler Urformen der Abgrenzung, Symbole für die Differenzierung der Innenwelt (*Ich*), Urformen der Expansion sowie Ich-Struktur- und Konsolidierungssymbole (Schmeer 1992, S. 52 ff.). Kreuze, Leiterformen oder Quadrate strukturieren und schaffen Halt. Die Pulspunkte dagegen, mehr Punkt als Linie, geben den inneren Rhythmus wieder, spiegeln Herz und Atmung sowie die Freude an der eigenen Vitalität (Abb. 130–135). Langsam entstehen aus den Urformen Zusammensetzungen, die Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper haben. So kann in Kinderzeichnungen die Entstehung von Gesichtern erahnt werden: Der äußere Kreis wird hierbei mit Punkten und weiteren Kreisen

gefüllt. Allmählich zentrieren sich die Kreise; weitere Kreisformen folgen und komplexere Figuren entstehen. So wird der Kreis im Kreis zum Nabel; die Form selbst wird zum Rumpf. Andere Kreis-Punkte füllen den ganzen Körper samt Armen und Beinen. Das veranschaulicht vielleicht, dass schon viele Erfahrungen integriert wurden. Nach und nach ordnen sich auf dem Bild die Körperteile (Abb. 136–141).

Etwa mit Beginn der Schulzeit geraten manche Figuren zu eckigen Robotern; die formale Entsprechung, das (rationale) Quadrat, erwächst aus der Fähigkeit, im Bewegungsverlauf inne halten zu können, um die Richtung des Zeichenstiftes rechtwinklig zu ändern. Der Roboter unseres Bildbeispiels

steht auf einer Basis integrierter Kreise: Die Ratio hat einen guten Stand. Und der Roboter hat Antennen »nach oben«: Strahlen oder Fühler, den Piktogrammen ähnlich. Barbara Erdmann beschreibt eine Geometrisierung der Kinderzeichnung als Folge von Raumwahrnehmungen und meint, dass Raumempfindung und Raumordnung mehr miteinander zu tun zu haben scheinen, als bisher angenommen wurde. So gesehen scheinen physische und visuelle Wahrnehmungen der Menschen eng miteinander verbunden zu sein, nicht nur in der Welt der Kinder: »Es fällt auf, dass die frühesten kindlichen Bildäußerungen eher geometrischen Zeichen ähneln als den Bedeutungen, die die Kinder ihnen beimessen.

Mensch, Tier, Baum, Haus etc. werden ganz unbefangen mit wenigen Kringeln und geraden Strichen dargestellt – unabhängig von jeder optischen Ähnlichkeit. [...] Wieso bedienen sie sich dafür aber geometrisierender Zeichen? Wie kommen sie auf diese Formen, die weltweit und kulturunabhängig gleich sind? Die Wahrnehmung unserer eigenen Körperlage im Umraum liegt uns jedenfalls näher als die ferne optische Welt. Könnte es sein, dass hier ein Urmuster in uns eingeschrieben ist?» (Erdmann 2008).

Im Zuge der Entwicklung der Kinderzeichnung, bildet sich auch ein Bezug zwischen Raum und Figur heraus. Zunächst müssen die »Kopffüßler« – jene Figuren, die vor allem

einen Kopf abbilden, an dem die Beinlinien ansetzen – stehen lernen (Abb. 142). Norbert Bischof nennt dies: »Die Landung des Kopffüßlers« (Bischof 1998, S. 225). Martin Schuster eröffnet bezüglich des Kopffüßlers die Hypothese, dass dieser eine Kinderperspektive abbildet, da Kinder die Erwachsenen vor allem als zu ihnen heruntergebeugt wahrnehmen, sodass der Oberkörperbereich vom Kopf perspektivisch verdeckt wirkt (Schuster 2000, S. 31). So wie einzelne Entwicklungsphasen und Zeichenformen nicht linear verlaufen, sind auch Altersangaben (der Lehrbücher) bei Kinderzeichnungen keine Altersnorm (Ebd., S. 13). Schuster betont: »Entwicklungsschritte sind nämlich fast nie an das Alter, sondern an

Situationen und Lernerfahrungen geknüpft (Ebd., S. 6). Vorerst also »landen« die Kopffüßler auf der Bodenlinie des Blattes.

Nach und nach entwickelt sich der Kopffüßler zur »richtigen Figur«, wie dies Alfred Bareis (2005) beschreibt. Kreuze und Quadrate strukturieren hierbei Figur wie auch den Umraum und schaffen Halt und Orientierung. Eines der Merkmale dieser Schemaphase ist die Bedeutungsperspektive, die auch bei frühzeitlichen, künstlerischen Darstellungen zu finden ist. Der subjektiv empfundenen Wertigkeit der Dinge und Figuren wird durch Größe ein Ausdruck verliehen: Je größer, mitiger, detaillierter etwas gemalt ist, desto bedeutender ist es für den/die UrheberIn.



Abb. 136–141 (unten v. l. n. r.):
Kinderzeichnung R., 3,5 Jahre / Schornsteinfeger,
S., 3 Jahre 9 Monate / Krippe, R., 4,5 Jahre, / S., 5 Jahre /
Roboter, S. 6 Jahre / Clown, S., 6 Jahre 10 Monate, je DIN A4

Abb. 142 (rechts)
Kinderzeichnung Selbstporträt, 2,5 Jahre, Filzstift, DIN A4

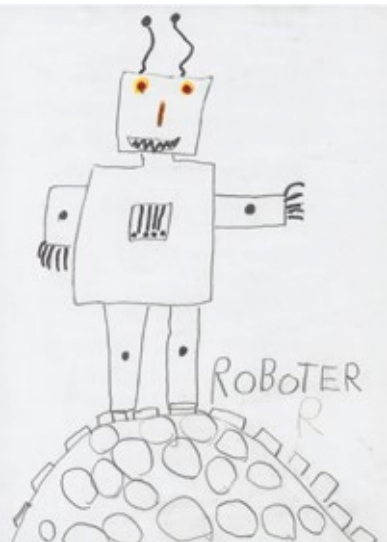


Auch sogenannte »Röntgenbilder« oder »Klappbilder« gehören der Schemaphase an und zeigen mehr dasjenige, was das Kind weiß, als das, was es sieht: Wie schon in Kapitel 1.4 erwähnt, werden Gegenstände, die z. B. eine Figur verdecken, transparent gezeichnet, weil das Kind weiß, dass die Figur dort in ihrer Vollständigkeit steht und nicht angeschnitten ist, wie man sie sieht. Ebenso klappt es Figuren auf, um die Seite und die frontale Ansicht aufzuzeigen, denn es weiß, dass die Figur/das Gesicht keine Scheibe ist und es versucht, eine räumliche Sicht auf der Fläche des Papiers abstrahieren. »Die menschliche Wahrnehmung ist auf eine Objekterkennung ausgerichtet. Konstanzphäno-

mene belehren uns darüber, in welchem Maß nicht die Ansicht, sondern bereits eine Interpretation der gesehenen Szene bewusst wird.« (Bareis 2005, S. 62). Oder das Kind malt die Figur eben dorthin, wo auf dem Papier gerade Platz ist. Auch die Ägypter haben ihre Figuren so gezeichnet, dass ihre Funktion deutlich wurde – und die Schriftbilder so, dass sie räumlich zueinander passten, nicht logisch linear.

In den anschließenden Entwicklungsschritten verlassen die Figuren wieder die Bodenlinie und erwandern den virtuellen Bildraum, diesmal jedoch eher »logisch« perspektivisch geordnet. Die Geschichten im Blatt erzählen nun von handelnden Personen. Die Figuren

sind somit narrativ aufeinander bezogen und werden nicht mehr unbekümmert dort ins Bild gesetzt, wo gerade Raum ist. Ab einem Alter von ungefähr zwölf Jahren schwindet meist der Anreiz des Malens, denn ein kritischer Blick (von außen und/oder innen) hemmt eine ursprüngliche Kreativität. Oswald Tschirtner, ein Künstler aus Gugging, malte sein Leben lang Kopffüßler. Bei ihm wird deutlich, dass seine Kopffüßler sich anders äußern als Figuren aus Kinderbildern, ähnlich bewusst reduzierten Figuren bilden der KünstlerInnen: Seine zusätzliche Lebenserfahrungen modifiziert die Darstellungen, wenn auch vielleicht erst auf den zweiten Blick (→ Kap. 4.10).



4.4 Das Äußere des Inneren

Heute sieht man im Bereich der Psychosomatik das Miteinander von Leib und Seele als untrennbare Einheit: Wenn der Körper erkrankt, leidet die Seele, und umgekehrt trägt eine seelische Resilienz zur Heilung des Körpers bei oder zeigen sich körperliche Symptome, wenn die Seele verletzt ist. Beides ist sowohl getrennt voneinander zu betrachten als auch miteinander verbunden, dennoch wird nicht (mehr) das Äußere als stellvertretend für das Innere gesehen. Auch die Kunsttherapie befasst sich mit dem Leib/der Materie des Bildes und seiner darin enthaltenen Idee/seiner Seele, mit Imagination und Konkretisierung: Die bildnerische Idee verkörpert sich im Material. Werden Bilder zerstört, so geht die ihnen innewohnende Idee verloren. Stirbt ein Mensch, so verlieren wir seine Seele. Diese ganzheitliche Sicht geht verloren, indem Natur- und Geisteswissenschaften miteinander konkurrieren in der Frage, wie selbstständig unser Geist und wo der Sitz der Seele sei, ob der Körper den Geist definiert oder umgekehrt.

Cesare Lombroso (1836–1909) systematisierte die Physiognomik; er entwickelte einen Kodex, um Verbrecher durch ihr Äußeres identifizieren zu können. Kriminelle hatten demnach vorstehende Schneidezähne (wie ein Nagetier), entweder ein fliehendes oder ein großes, flaches Kinn, wenig oder gar keinen Bartwuchs, buschige, eventuell zusammengewachsene Augenbrauen. Mörder hatten nach Lombroso öfter schwarzes als blondes Haar, Betrüger meist gelocktes. Noch vor Lombroso entwickelte Franz Joseph Gall



(1758–1828) die »Wissenschaft« der Phrenologie. Diese beschäftigte sich mit den Ausformungen des Schädels, um daraus Rückschlüsse auf den Charakter eines Menschen ziehen zu können. Den Schädel teilte er in 35 Zonen ein, die seiner Meinung nach jeweils einer menschlichen Eigenschaft entsprachen (Abb. 220).

Die Fragwürdigkeit von Galls Studien thematisiert Nicola Suthor anhand von Hegels ironischer Schlussfolgerung zu Gall, das Dasein des Menschen sei sein Schädelknochen: »Doch ist diese Aussage [Hegels] nicht als Bestätigung der Schädellehre von Franz Joseph Gall zu begreifen, sondern weist vielmehr auf die fatale Bodenlosigkeit jeglicher Versuche hin, den Menschen aus seinem Äußeren – als Äußerungen des Inneren begriffen – zu verstehen. Die Konklusion scheint in Anbetracht der teils beißend ironischen Absage an Physionomik, Pathognomie und Phrenologie ein Witz zu sein, der die Absurdität der Deutungsversuche auf den Punkt bringt.« (Suthor 1999, S. 402). Ähnlich wie

Hegel wehrt sich Lichtenberg gegen eine physische Charakterisierung durch Lavater und verweist auf die Möglichkeit körperlicher Veränderungen durch soziale und äußere Einflüsse: »Oder füllt die Seele etwa den Körper wie ein elastisches Flüssiges, das allzeit die Form des Gefäßes annimmt: so daß, wenn eine platte Nase Schadenfreude bedeutet, der schadenfroh wird, dem man die Nase plattdrückt?« (zit. n. Suthor 1999, S. 388). Suthor diskutiert die Diskrepanz des idealisierten Profils am Beispiel der griechischen Kunst, das letztlich in einer doppelten Aufgabe durch ein Äußeres ein Inneres spiegeln soll, wie bereits in Kapitel 1.1 bei Dürers Melanchton zur Sprache kam: Indem im Porträt einerseits dem »partikularen Charakter der individuellen Gestalt Rechnung getragen werden«, es andererseits »Einsicht in die Geistigkeit der Individualität bieten« soll (Ebd., S. 404).

Ähnliche Fragen bewegen die Welt (noch) heute: Christine Mann, eine Tochter des Quantenphysikers Heisenberg, und Frido Mann, der Enkel des Schriftstellers Thomas Mann, beschreiben die Zusammenhänge von Körper und Geist aus einer natur- und geisteswissenschaftlichen Sicht als einen labilen, sich selbst organisierenden und stetig im Austausch mit sich selbst und der Umwelt befindlichen, gemeinsamen Organismus: »Die Gegenstände, die uns umgeben, stehen, liegen oder hängen irgendwo durchaus stabil. Sie werden von der Erde angezogen, befinden sich jedoch gegenüber der Gravitationskraft in einem stabilen Gleichgewicht.

Abb. 220 (links)
Eduard Bilz (1842–1922): Die Phrenologie
nach Franz Joseph Gall

Abb. 221 (unten)
Jean-Étienne-Dominique Esquirol:
Des maladies mentales, 1838



Sie können daher sehr lange ruhig an einem Ort verharren, ohne sich wesentlich zu verändern. Im Gegensatz dazu zeichnet sich das Leben durch ständige Veränderung aus. Es entstand dadurch, dass RNS- und später DNS-Stränge sich verdoppeln, teilen und wieder verdoppeln und dadurch immer weiter ausbreiten konnten. Dadurch stehen Lebewesen in einem ständigen Austausch mit der Umgebung, nehmen ständig Stoffe aus der Umgebung auf, wandeln sie um und geben andere Stoffe an die Umgebung ab. Sobald dieser Stoffwechsel erlischt, ist das Leben zu Ende. Die Lebewesen befinden sich sozusagen in einem labilen Gleichgewicht, das ständig durch Aktivität erhalten werden muss, ähnlich wie wenn wir einen Stab auf dem Zeige-



finger balancieren und durch ständige Bewegungen unseres Zeigefingers dafür sorgen, dass der Stab nicht aus seinem labilen Gleichgewicht gerät.« (Mann u. Mann 2017, S. 111).

Die Lebewesen als solche, zu denen wir Menschen gehören, sind geistig wie körperlich in einem steten Wandel und Austausch begriffen; wenn dies endet, tritt der Tod ein. Auch wenn sich Hegel und Lichtenberg gegenüber der Gleichsetzung von Äußerlichkeit und Innerlichkeit kritisch äußerten, schien die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Kategorisierung psychisch Kranker doch von großem Interesse: Mitte des 19. Jahrhunderts begannen Fotografen, Maler und Psychiater, Fotografien und Bilder von psychisch Kranken anzufertigen. Ähnlich wie Duchenne und Lavater suchte man in der Mimik, wie Gall und Lombroso in der äußeren Physiognomie des Kopfes charakterliche Qualitäten der Menschen, ihre Besonderheiten, Krankheiten und/oder Gemeinsamkeiten zu erkunden. Die Fotografien und Illustrationen von psychisch Kranken sollten dazu dienen, diese wissenschaftlich zu erfassen. Dass dies mit der Entwicklung einer »Rassenkunde« fatale Züge annehmen konnte, war man sich damals sicher nicht bewusst.

So ließ beispielsweise Jean-Étienne Esquirol (→ Kap. 4.3) für eine medizinische Publikation diesbezügliche Illustrationen anfertigen (Abb. 221). Der Psychiater und Fotograf Hugh Welch Diamond nahm im englischen Surrey um 1850 in einer öffentlichen Nervenheilanstalt Bilder von Patienten auf (Abb. 222). Die Serie sollte Möglichkeiten der Diagnostik

erschließen. Ebenfalls erarbeitete der Fotograf Henry Hering für die Londoner Bethlem-Klinik Porträts von Patienten (Abb. 223). Im Auftrag der Klinikleitung sind auf den Fotografien Namenskürzel und Krankheitsbilder wie »Melancholia« oder »Acute Mania« vermerkt. Zwischen 1857 und 1859 entstand eine Serie mit 70 Fotografien von Frauen und Männern. Viele PatientInnen wurden zu Beginn und kurz vor der Entlassung ihres Aufenthaltes in der Bethlem Klinik fotografiert, was zwischen 1857–1859 neu und aufregend war. Über die Hälfte der PatientInnen wurden nach Angaben der Klinik in dieser Zeit als geheilt entlassen.

Susanne Regener beschreibt das psychiatrische Porträt als »Fotografie-wider-Willen« (2018, S. 119) und zitiert Diamond: »Der Photograph [...] hält mit unfehlbarer Genauigkeit die äußere Erscheinung jeder Gemütsbewegung als wirklich zuverlässiges Anzeichen einer inneren Störung fest und enthüllt so dem Auge die wohlbekannte Wechselwirkung, die zwischen dem kranken Hirn des Menschen und seinen Körperorganen und Gesichtszügen besteht.« (Ebd.). Man muss Diamond zuschreiben, dass er letztlich eine Heilung und verschiedene Krankheitsbilder erfassen wollte. Kategorisierungen sind aber stets ambivalent.

Abb. 222 (oben)
Hugh Welch Diamond: Patientinnenfoto
um 1850, 18,2 × 12,5 cm

Abb. 223 (oben)
Henry Hering: Patientenporträt 34 CBW
Mania Homicide, 1857–1859

4.5 Emotionsstudien

Charles Darwin (1809–1882) zog aus diesbezüglichen Beobachtungen das Fazit, dass bestimmte Emotionen mit bestimmten mimischen Ausdrücken gekoppelt seien und diese Kopplung angeboren sei. Evolutionsbiologisch orientierte Emotionspsychologen (vgl. Ekman, Friesen u. Tomkins 1971) leiteten in neuerer Zeit hieraus die These ab, dass kulturübergreifend nur eine bestimmte Anzahl von Basisemotionen existiert und diese klar voneinander differenziert werden können. So sind wir aktuell wieder bei der Frage angelangt, ob Emotionen äußerlich zu lesen seien, das Äußere das Innere spiegelt und ob und wie wir dies systematisch erkennen (und nutzen) können (dürfen). Der US-Psychologe Paul Ekman unterscheidet sechs unterschiedliche Basisemotionen, die hier stichpunktartig aufgeführt werden (Abb. 224); (vgl. Ekman et al 1971, 1987):

- Ärger: heruntergezogenen Augenbrauen, zusammengekniffene Augen, weit auseinander stehende Nasenflügel, fest geschlossene Lippen.
- Ekel: hochgezogene Oberlippe, Unterlippe nach vorn geschoben, sichtbare Falten zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln, hochgezogene Nase.
- Angst: Nach oben gezogene Augenbrauen, weit aufgerissene Augen, leicht hochgezogene Nase, auseinandergezogene Mundwinkel.
- Freude: entspannte Stirn, Lachfältchen, angehobene Wangen und Mundwinkel, auseinandergezogene Nasenflügel.



- Trauer: nach unten hängende Oberlider und Mundwinkel, starrer Blick, schlaffe Wangen.
- Überraschung: weit aufgerissene Augen, angespannte Wangen, leicht geöffneter Mund.

Manche Kollegen sprechen von sieben Basisemotionen und zählen die Verachtung dazu: herunterhängende Oberlider, starrer Blick, leicht angehobene Wangen, nur ein angehobener Mundwinkel. Scham ist keine der offiziellen 7 Basisemotionen, wird aber ebenfalls beschrieben: zur Seite und gegen unten gerichteter Kopf, starrer und in Kopfrichtung gerichteter Blick.

Paul Ekman und sein Kollege Wallace Friesen haben Tausende von Porträtfotos aufgenommen, die alle nur denkbaren Facetten der menschlichen Mimik zeigen und damit das Gesicht vermessen. Seine Ergebnisse nennt er offiziell »Facial Action Coding System« (FACS); umgangssprachlich wird dieses Sys-

tem auch »Atlas der Gefühle« genannt. Jeder einzelne Gesichtsmuskel hat Einfluss auf die Mimik und Ekman hat sogenannte »Action Units« definiert: Dies sind Bewegungen des Gesichts, bei denen mehrere Muskeln zusammenarbeiten; insgesamt hat Ekman 44 Einheiten zusammengefasst, deren Stärke des Ausdrucks wiederum fünf Stufen umfasst. Wichtig sind hier vor allem als Mikroausdrücke minimale Bewegungen der Muskeln, die sich nicht steuern lassen und deshalb wohl Aufschluss über Lügen geben können. Feinfühlig Menschen erkennen dadurch z. B. intuitiv einen heimlich besorgten Menschen und können ihn beruhigen. Diese Mimik wird ebenso unbewusst erzeugt wie sie auch unbewusst zu lesen ist. So wird z. B. ein höfliches Lächeln bewusst gesteuert; ein spontanes Lächeln dagegen entsteht aus einer Emotion heraus, und der daran beteiligte Ringmuskel des Auges reagiert unwillkürlich. Nur sehr gute Schauspieler beherrschen in ihrer Mimik auch die Mikroausdrücke und diese auch

Abb. 224 (links)
Sechs Basis-Emotionen nach Paul Ekman
(der Schauspieler Tim Roth in der Serie: Lie to me VOX/
Twentieth Century Fox), 2009

Abb. 225 (rechts)
Emotionserkennungsmerkmale bei der digitalen
Bildererkennung

Abb. 226 (unten)
Emotionen: Verschiedene Gesichtsausdrücke
im typischen Manga-Stil gezeichnet



eher unbewusst, indem sie sich ganz in ihre Rolle einfühlen.

Diese un- und unterbewussten Regungen möchte die Forschung entlarven, doch gibt es dabei mehrere Stolperstellen: Das Gesicht verrät zwar versteckte Emotionen, aber nicht den Grund ihres Verbergens. Auf einem Bild können wir zwar die Menge an geraden, krummen und schrägen Linien auflisten, aber nichts über deren Ausdruck erzählen: Ein Bild ist mehr als die Menge seiner Einzelheiten, ebenso ist der Mensch mehr als der Ausdruck seiner Mimik, zumal wir keinen Kontext dazu erfahren. So wie wir z. B. aus der Art und Weise der Zeichnung eines Selbstporträts dessen Gestimmtheit erfahren können, da der Inhalt »Selbstporträt« allein zu wenig besagt. Außerdem ist die Emotionserkennung zwischen zwei Menschen starken Schwankungen unterlegen. Der »Cross-Race-Effekt« besagt, dass die Emotionserkennungsrate niedriger ist, wenn die zu erkennende Emotion einem Gesicht angehört, das nicht zur selben Kultur oder Ethnie wie die des/der BeobachterIn gehört (und nicht in den ersten Lebensjahren erlernt wurde). Darüber hinaus sind die Basisemotionen vorrangig negativ konnotiert: Vielleicht sind positive Emotionen mimisch differenzierter?

Es ist vor allem die Frage, wozu diese Forschung dienen soll. Man kann dadurch nicht nur angeblich menschliche Lügen ermitteln, sondern Staaten können mittels gesichtserkennender Überwachungskameras auch das Verhalten ihrer Bewohner kontrollieren, Geschäfte das Kaufverhalten einzelner Men-

schen registrieren. Auch Privatpersonen können mit ihren Smartphones Unbekannte fotografieren, die sie kontaktieren möchten und deren Profile und Daten sie mithilfe von Gesichtserkennungs-Apps im Internet finden. Allerdings können Computersysteme kaum gemalte Porträts erkennen, geschweige denn darin Gefühle analysieren. Im Englischen wird unterschieden zwischen der Gesichtserkennung durch Menschen (face perception) und jener durch Maschinen (face recognition) (Abb. 225).

Wesentlich bleibt für die kunsttherapeutische Porträtarbeit jedoch, dass wir unterschiedlich auf Mimiken ansprechen. Interessant ist hier, dass wir uns nicht nur von der Mimik eines Gegenübers »anstecken« lassen, sondern auch beim Malen eines bestimmten

Gesichtsausdrucks dessen Mimik annehmen: Diese scheint bei der Darstellung zu helfen. Dies entspräche den oben genannten Versuchen, durch entsprechende Mimik und Muskelreizung bestimmte Gefühle zu evozieren. Die körperliche Mimik scheint eine Empathie hinsichtlich des Ausdrucks zu unterstützen, doch es wirken auch Spiegelneuronen, wenn wir bei anderen mitempfinden.

Spiegelneuronen sind ein Substrat der Empathiefähigkeit des Menschen, deren Existenz neuere neurobiologische Forschungen nachweisen konnten und womit wiederum die Neuropsychiatrie arbeitet (vgl. Bauer 2006). Danach ist der Mensch auf gelingende Kooperation und Kommunikation angelegt und angewiesen, was die Fähigkeit erfordert, Intentionen, Erwartungen und Hoffnungen

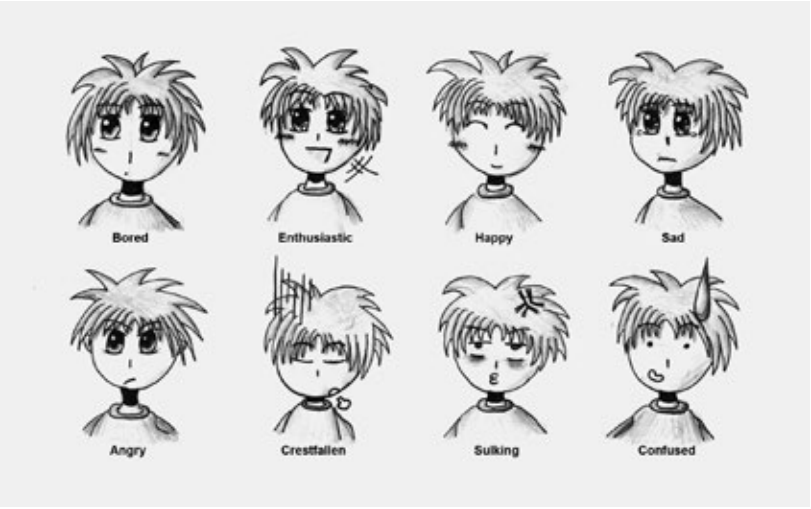


Abb. 227 – 230
Gottfried Bammes aus: Die Gestalt des Menschen

oben links: Aufmerksamkeit
unten links: Aufmerksamkeit, Wirkung
einiger mimischer Muskeln
oben rechts: Ekel
unten rechts: Ekel, Wirkung einiger
mimischer Muskeln

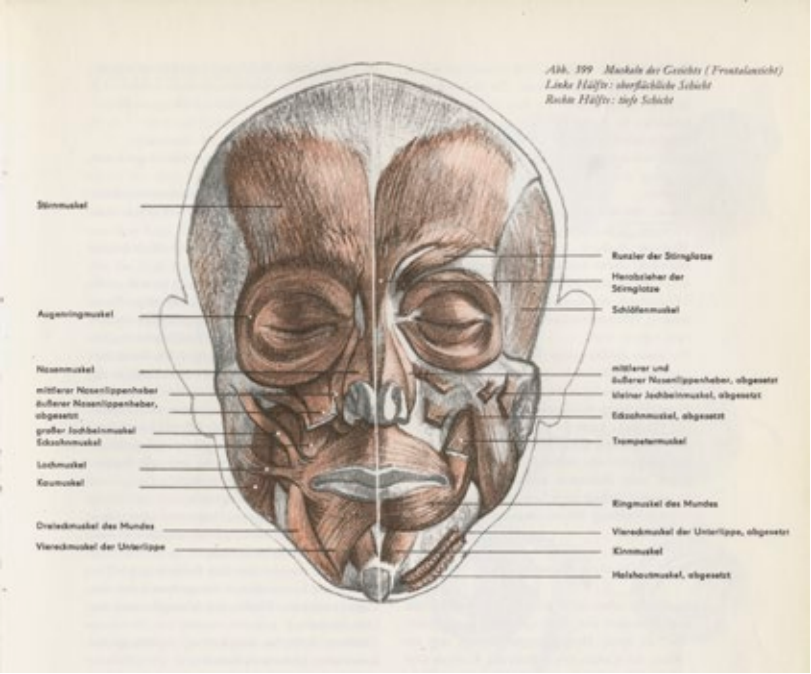


anderer sowie die Bedeutung ihrer Gefühle erahnen, verstehen und nachvollziehen zu können. Dies ermöglicht soziale Gemeinschaften, was den Menschen seit jeher nicht nur den Erwerb und die Weitergabe technischer Fähigkeiten erlaubt, sondern letztlich auch ihr Überleben sichert. »In sich selbst Spiegelungen anderer Menschen zuzulassen, sich durch ihre Ansichten und Empfindungen berühren zu lassen, scheint mit Sympathie belohnt zu werden. Studien zeigen, dass wir vor allem für solche Personen Sympathie empfinden, die ihrerseits adäquat spiegeln können.« (Bauer 2006, S. 48 f.).

Worauf Tier und Mensch mit Sicherheit positiv ansprechen ist das »Kindchen-Schema«, welches durch die Gesichtsmerkmale hohe Stirn, kleine Nase, große Augen, runde und weiche Formen und vor allem ein – in Relation zum Körper – großen Kopf gekennzeichnet ist. Jener »Kuscheleffekt« weckt bei Erwachsenen den Beschützerinstinkt und lässt sie, für menschliches Überleben wesentlich, die noch hilflosen Wesen versorgen. Sämtliche Kinder-Comic-Helden sind nach diesem Schema gezeichnet, bis hin zu Mangas, Pokémons und Digimons. Bereits frühe Comics und Karikaturen weisen diese Überzeichnungen und Charakterisierungen auf, heute finden sich diesbezügliche Schemata vor allem im Internet (Abb. 226). Auch werden »Köpfe« von Robotern, z. B. im Pflegebereich, nach dem Kindchenschema mit großen, runden Augen ausgestattet, um Sympathien zu wecken (→ Kap. 3.5).

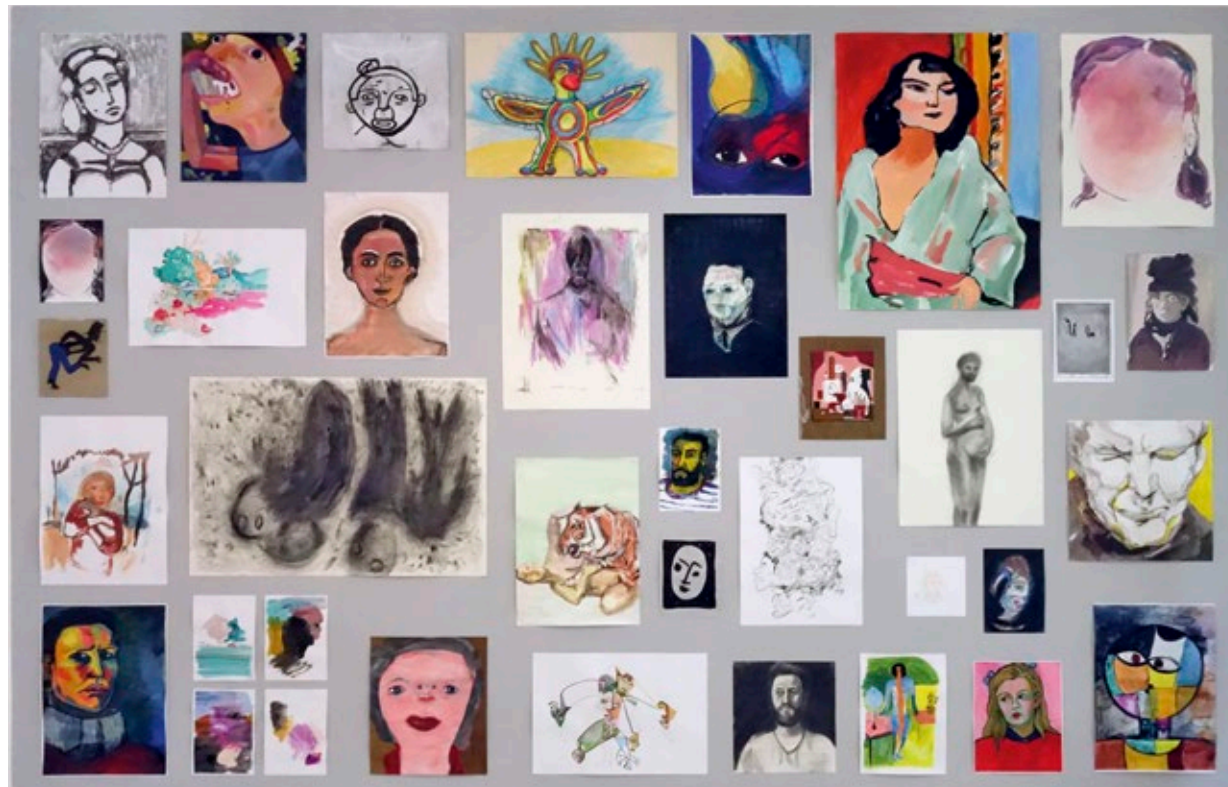


Abb. 231
Gottfried Bammes: Muskeln des Gesichts (Frontalansicht)



Kunsttherapeutisch gesehen stützt das Material der Porträtgestaltung den Ausdruck hinsichtlich eines eher erwachsenen oder eines eher kindlichen Ausdrucks (→ Kap. 5.5): Regressives Material wie Ton oder Aquarell fördert einen eher kindlichen, weichen Ausdruck des Gesichts; während ein harter, kontrollierbarer Stift ein Porträt eher älter, erwachsener gestaltet. Ein Anatomiebuch von Gottfried Bammes aus den 1950er Jahren zeigt die Muskeln des Gesichts (Abb. 231) sowie die Mimik verschiedener Gefühle (Abb. 227 – 230). Auf den Seiten gegenüber sieht man jeweils die Muskeln, die die jeweilige Mimik erzeugen. Mit dem Abstand von heute wirken manche der Fotos eher seltsam: Anscheinend verändert sich auch die »Mode« des Gesichtsausdrucks kulturell. Und doch hatte man gemeint, von der Physiognomie (der Rassen) auf Charaktere schließen zu können. So gilt eine hohe Vorsicht vermeintlichen Normen gegenüber. Auch heute noch – oder wieder. KünstlerInnen versuchen ihrerseits durch ihre jeweils formale Herangehensweise sich dem Wesen der Porträtierten zu nähern. Die Themen Wahrnehmung und Projektion, Individualität und Allgemeines sowie die (sozialen) Rollen wurden schon angedeutet. Die Frage nach Distanz und Nähe gehört dazu: Kommen wir den Menschen näher, indem wir uns (zunächst) entfernen?

5.1 Das Bild als Gegenüber



Porträts bilden, wie mehrfach erwähnt, eine besondere Form eines bildnerischen Gegenübers, welches Distanzierung, Reflexion und Annäherung zugleich fordert. Porträts sind besonders geeignet, das Eigene im Fremden zu erfassen und dessen vielfältige Facetten zu entdecken, die Ebenen der Erkenntnis sinnlich zu erfahren und zu erweitern. Sie sind ein Übungsfeld bildhafter Projektionen, Erinne-

rungen und Antizipationen eigener Handlungen und Erfahrungen. Das Bild ist dabei ein Drittes zwischen TherapeutIn und PatientIn und kann als ein eigenständiges Gegenüber sowohl von dem/der TherapeutIn als auch dem/der MalerIn befragt werden, die dadurch ihre Dyade erweitern. Das Bild ist, anders als ein Gespräch, für beide gleich sichtbar (auch z.B. in der Teambesprechung). Das heißt

nicht, dass alle das Gleiche sehen, denn die Wahrnehmung der Bilder ist ebenfalls ein hoch kreativer Vorgang (Abb. 280). Ein Bild äußert alle Inhaltsebenen gleichzeitig, während in der Musik oder dem Gespräch ein zeitliches Nacheinander existiert. Dies macht das Lesen eines Bildes so vielschichtig. Das Thema einer sorgfältigen Wahrnehmung ist für die Kunsttherapie zentral.

Abb. 280 (links)
Rezeptive Porträts, Jahresausstellung
HfbK Dresden, Aufbaustudiengang
KunstTherapie, 2019

Abb. 281
Bettina Homberg, Daniel Müller:
Gegenseitiges Porträtieren, 2003

5.1.1 Wahrnehmungsschulung

Neben den später beschriebenen Methoden kann schlichtweg das Üben des Porträtierens eine Möglichkeit sein, sich dem eigenen oder fremden Gesicht zu nähern. Durch künstlerische Anleitungen kann die Wahrnehmung geschult werden und Selbstvertrauen wachsen; auf diese Weise kann das Wagnis der Porträtarbeit für manche leichter eingegangen werden. Daniel Müller schreibt als aktiver Teilnehmer in einem Offenen Atelier einer Psychiatrie über seine Bildarbeit, einem gegenseitigen Porträtieren mit der Kunsttherapeutin Bettina Homberg (Müller 2005, S. 72): »Am Anfang waren die Bilder eine Möglichkeit, meine Geschichte mitzuteilen, mich für den Moment zu erklären. Mit der Zeit kam der Anspruch, technische Fertigkeiten zu erwerben und die Bildsprache zu entwickeln. In der Technik konnte ich einen Halt finden. So verlor ich mich nicht in den Inhalten. Damit fand ich auch einen Weg, mich sicherer zu fühlen. Ich wurde zum aktiven Betrachter meiner inneren Welt und von meiner Umgebung. Das Kopieren von für mich interessanten Künstlern ist ein wichtiger Bestandteil für die Weiterentwicklung meiner zeichnerischen Tätigkeit geworden. Dabei zeichnete ich mich immer wieder selber. Dabei suchte ich das perfekt Abgeschlossene. Über das wiederholende Zeichnen lernte ich auch das Offene, das noch nicht zu einem Abschluss gekommen ist, schätzen. Gleichzeitig ist das Porträtzeichnen ein Zugang zu anderen Menschen geworden.« (Müller 2005 S. 72).



Daniel Müllers Ausführungen zeigen, dass das Üben des Porträtierens eine Möglichkeit sein kann, sich generell differenzierter auszudrücken (Abb. 281). Er lernte, genauer hinzusehen und entwickelte zusammen mit technischen Fertigkeiten seine eigene Bildsprache. So verhalfen ihm die Selbstporträts, sich in seiner Vielfältigkeit und Ambivalenz anzuerkennen. Gleichzeitig beschreibt er, dass die Porträtzeichnung einen Weg zu den anderen ebnet. Je mehr das Eigene erkannt wird, desto aufgeschlossener kann wohl dem Fremden begegnet werden.

Die (kunsttherapeutische) Porträtarbeit soll nicht Schemata und Techniken vermitteln, sondern die Wahrnehmung schärfen und den sachlichen Blick üben, um ein Gesicht zu er-

fassen. Stimmungen im Porträt auszudrücken, was viele TeilnehmerInnen vorwiegend interessiert, ist erst ein zweiter Schritt. Denn so, wie eine Abstraktion erst einer Substanz bedarf, die reduziert werden kann, entsteht ein Gefühlsausdruck im Porträt meist dann, wenn man sich dem Gesicht (sachlich) genähert hat (→ Kap. 3.7). Dazu bedarf es keiner schematischen Technik, sondern eines genauen Wahrnehmens und In-sich-Hineinhörens. Ein eigener Ausdruck entwickelt sich dann fast von selbst: Man kann ihn nicht erzwingen, nur wachsen lassen. Im Schauen können wir begreifen. »Sichtbarkeit ist eine Form des Wachstums« schreibt John Berger. Er bezieht sich auf ein offenes Schauen, das nicht sofort kategorisiert oder wertet: »Anschauen: Alles, was den Umriß, die Kontur, die Kategorie, den Namen, den es trägt, überschreitet.« (1990 c, S. 235).

5.1.2 Kunsttherapie und Kunsterziehung

Speziell in der Porträtarbeit ergeben sich Schnittstellen zwischen Kunstpädagogik und Kunsttherapie, die jedoch in ihrer Feinjustierung immer auf der Seite der Therapie bleiben werden. Bei allen Schnittmengen existiert der Unterschied, dass die Kunsterziehung die Menschen zu einem Werk führen (»ziehen«) möchte, das im besten Falle künstlerisch wertvoll ist und nach außen gezeigt wird. Die Kunsttherapie dagegen begleitet und unterstützt die Menschen auf ihrem eigenen Weg; der Prozess sowie das Werk müssen nur für sie selbst sinnvoll werden und benötigen

Das Bild als Gegenüber

keine Außenwirkung. Das Wort Therapeut stammt aus dem Altgriechischen und bedeutete damals soviel wie Diener, Wärter oder Pfleger. Der Sonderfall explizit künstlerisch arbeitender PatientInnen wurde bereits besprochen (→ Kap. 4.10).

Eine Ähnlichkeit zum Porträtierten stellt sich meistens dann ein, wenn man nicht daran denkt. Die beste Möglichkeit, sich einem Porträt zu nähern, ist daher der Hinweis, den Wunsch nach Ähnlichkeit zunächst zu »vergessen« und vielmehr nur wahrzunehmen, was man vor sich sieht. Es entspricht dem »Anfängergeist« (auch der therapeutischen Haltung), Wissen und Können außer Acht zu lassen und auf sein Gegenüber zu schauen, als betrachte man es zum ersten Mal. Dies gilt nicht nur für Anfänger, sondern auch für erfahrene (und festgefahrene) KünstlerInnen und TherapeutInnen. Es ähnelt der von Max Imdahl bei Alberto Giacometti beschriebenen »absoluten Distanz« (→ Kap. 4.6). Oder der Aussage Elias Canettis, der letztlich die Idee eines inneren Kerns formuliert, der bereits vorhanden ist, aber um den immer wieder neu gerungen werden muss, um zu einer bewussten Ganzheit zu gelangen, zur Vielfalt der eigenen Identität: »Das Schwerste: Immer wieder entdecken was man ohnehin weiß.« (Canetti 1976, S. 69).

Viele Menschen reißen beim Blick in den Spiegel die Augen auf und gehen ganz nahe heran, um Details zu analysieren. Dies schafft Diskrepanzen zwischen einem meist eher gestischen Halbkreis der Augen und einzeln



gezeichneter Wimpern sowie einer exakt gerundeten Pupille. Die Form des Auges ist kein Halbkreis, sondern der Bogen ist mal mehr oder weniger geschwungen. Dies erfährt man, wenn man aufmerksam in den Spiegel sieht und nicht einfach ein Schema zeichnet. Ebenso ist der Mund beim Lachen nicht einfach halbrund nach oben oder beim Weinen nach unten gebogen (außer bei Karikaturen); zudem lächelt (oder weint) das ganze Gesicht, nicht nur der Mund (→ Kap. 3.5). Umgekehrt kann man das Auge aus dem Abstand heraus, aus dem man sein Gesicht (oder das einer anderen Person) betrachtet, nicht deutlicher sehen als die Nase oder Ohren. Insoweit bleiben auch die Wimpern, Haare oder das Rund der Pupille ähnlich detailliert oder unscharf wie das gesamte Porträt. Detailliert aufgerissene, große Augen in einem sonst eher flächigen Gesicht wirken erschreckt oder ängstlich (→ Kap. 3.12). Oft hilft es, vor der Binnenzeichnung die Kopfform zu erfassen, ein »schlafendes« Gesicht mit geschlossenen Lidern auszuprobieren – oder selbst die Augen zu schließen.

Es ist ein Miteinander von Wissen und Sehen: Wenn man weiß, dass der Kopf ein bestimmtes Volumen haben muss, weil er das ganze Gehirn in sich birgt, dann benötigt der Hinterkopf viel Raum, auch wenn man ihn nicht sieht. Es ist ein wenig wie bei den »Röntgenbildern« von Kindern (→ Kap. 3.3). Andererseits kann man nur das zeichnen, was man sieht: Insoweit ist die Pupille mehr ein dunkler Schatten als ein exakt umgrenzter

Kreis, wird das Augenlid die Iris überdecken und sich nicht um diese schlingen. Nicht die als Linien gezeichneten Falten lassen ein Gesicht altern, sondern dessen gesamte Konturen werden härter als bei jüngeren Menschen (deren weichere, rundere Gesichter dem Kindchenschema näherstehen). Der Hals hat das Gewicht des Kopfes zu tragen sowie Muskeln, Wirbelsäule, Speise- und Luftröhre in sich: Wäre er so dünn, wie er anfangs oft gemalt wird, könnte man kaum atmen oder schlucken. Diese Proportionsverschiebungen (große Augen, dünner Hals) haben mit der schon erwähnten Bedeutungsperspektive zu tun (→ Kap. 3.3). Das, was wichtig erscheint, ist meist groß, mittig, kräftig und/oder vorn im Bild, und das unwichtig Erscheinende klein, zurückgenommen, zart, am Rand. Bedeutungsperspektiven sind aufschlussreich, egal, ob sie bewusst eingesetzt werden oder unbewusst einfließen.

Wahrnehmungshilfen können auch im kunsttherapeutischen Rahmen gegeben werden, weil wir sehen, was wir wissen. Auch Vorlagen und Korrekturen (auf einem gesonderten Blatt, nicht im Bild selbst) können eine befriedigendere Bildgestaltung unterstützen. Zu erkennen, dass man nicht wirklich auf das sieht, was vor einem ist, trainiert das genaue Schauen, das auf eine sorgfältige Wahrnehmung des psychischen Geschehens übertragen werden kann. So erfährt man, dass scheinbar Unwichtiges eine größere Bedeutung haben kann als gedacht (das ist für die psychische Analogie nicht unwichtig). Der

Abb. 282–283 (links)
oben: Ingo Haider: Kopf, Höhe 40 cm, um 1960
unten: Uwe Heinrich: Kopf, Höhe 31 cm, um 1960

Abb. 284–285 (rechts)
Porträtköpfe aus Lobetal (Anleitung Margit Schötschel), Werkstatt Lobetal, 2004



Das Bild als Gegenüber

Prozess der Gestaltung vermittelt die eigene Kritik, Gelassenheit und Zeiterfahrung darin in einem Mitschwingen, Zögern oder Eilen (→ Kap. 4).

Wichtig bleibt der nicht-wertende Blick des/der KunsttherapeutIn in ihrer Achtung des Arbeitsprozesses, des Ergebnisses und des Umgangs damit. Dennoch können die PatientInnen in der Porträtarbeit eine Konfrontation mit den eigenen Ansprüchen (an realistische Malerei) erleben. Hier muss man ganz deutlich den therapeutischen Fokus setzen und gegebenenfalls die Ansprüche hinterfragen. Aus therapeutischer Sicht bietet die Porträtarbeit zahlreiche Übungsräume zur Selbsterfahrung. Trotzdem sollten auch Gestaltungshilfen angeboten werden, denn wenn ein Bild so gelingt, wie die Malenden es sich wünschen, stärkt dies ihre Idee der Selbstwirksamkeit. So wurde in einer Drogenrehabilitation das Porträtzeichnen als Bonus gewertet. Meine Korrekturen am Bild, z. B. dahingehend, dass der Kopf gut mit Hals und Oberkörper verbunden wurde und nicht zu schwer darauf lastete; dass die Augen sich entspannten und die Körperhaltung den Ausdruck unterstützte, sind nicht nur bloße äußere Korrekturen am Bild, denn das Bild wirkt zurück, wie schon die Ägypter wussten. Bereits Edith Kramer, eine Pionierin der Kunsttherapie, unterlegte einer ängstlich-starren Schwimmerin im Bild eine Luftmatratze – und die Zeichnerin konnte sich entspannen. Ihre eigene künstlerische Arbeit blieb Edith Kramer wichtig: »Ich male das, was ich sehe.

Fährt ein Traktor ins Bild, kommt er vor. Ändert die Sonne ihr Licht, ändert sich das Bild.« (zit. n. Schoiswohl 2016, S. 133).

Die Kunstpädagogin Margit Schötschel vermittelte in den 1970er Jahren ebenfalls künstlerische Fertigkeiten innerhalb ihrer Porträtarbeit mit insgesamt über 200 geistig behinderten Männern in den Hoffnungstaler Anstalten Lobetal bei Berlin (Abb. 284–285). Die Männer arbeiteten nach Modellen: In der Vorweihnachtszeit legte z. B. eine junge Mutter im Atelier ihren Säugling in eine Krippe; die Szene wurde dann gemalt. Zwei Porträts gestaltete ein blinder Mann, der sein Gesicht abtastete und in Ton formte: Ein Gewinn einer sinnlich-haptischen Erfahrung. Über 50 der Porträts wurden in Bronze gegossenen (Abb. 282–283). Margit Schötschel bot den Männern die Möglichkeit einer befriedigenden Tätigkeit, einer Weiterentwicklung und eines besseren Selbstwertgefühls. Schötschel stellte die Frage, warum ausgerechnet behinderte Menschen immer »aus dem Bauch heraus« arbeiten sollen, wogegen alle anderen Menschen eine (künstlerische) Anleitung erfahren dürfen; sie nahm die Arbeit der ihr anvertrauten Männer sehr ernst: »Ich verschenke meine Ideen im Grunde genommen und bin voller Neugierde, was andere daraus machen. [...] Bei der Entstehung der Kunstwerke entsteht Förderung. Es ist Eigenförderung, bei der der Gestaltende gezielt seinen Willen einsetzt.« (Schötschel 2005, S. 96).

5.1.3 Die Haltung der TherapeutInnen

Obwohl die hier vorliegenden Ausführungen als Hilfe zur kunsttherapeutischen Arbeit mit PatientInnen bzw. für den Selbsterfahrungskontext gedacht sind, taucht die Frage nach der eigenen künstlerischen Kompetenz der KunsttherapeutInnen auf, nicht nur an der Schnittstelle zwischen Kunsttherapie und Kunsterziehung. In Aus- und Weiterbildungen erlebe ich die Scheu mancher Kunsttherapeutinnen vor dem weißen Blatt oder davor, dass ihre Bilder in einer Gruppe entstehen und von allen gesehen werden: Diese Haltung fördert nicht unbedingt die Freude der PatientInnen am Gestalten. Die eigene Gestaltungserfahrung gehört zu den wichtigen Selbsterfahrungsaspekten: Man kann sich dadurch besser in die (Gruppen-) Situation der PatientInnen einfühlen, die unter den Blicken der KollegInnen und TherapeutInnen ihre Bilder malen und meist Angst davor haben, was darin alles gesehen werden kann. Ich werde nie die von oben herabschauenden, prüfenden, distanzierten Blicke der Ärzte einer Visite vergessen, als ich während eines Projektes am Tisch der PatientInnen eine Technik ausprobierte. Wer hier sehr an sich zweifelt, was ja den meisten PatientInnen eigen ist, muss erst lernen, damit umzugehen, auch wenn die MitpatientInnen und TherapeutInnen meist empathisch und wohlwollend sind. Darüber hinaus gibt es jedoch genügend PatientInnen, die mit großer Freude gestalten.

Wenn man als TherapeutIn die Porträtarbeit selbst versucht (hat), wird man alle



Abb. 286
Rezeptive Porträts, Spiegelporträts, Fremdporträts:
Seminarsituation Weiterbildung Dresden, 2013

Hürden und Chancen darin besser beurteilen können. Vor allem kann man dadurch bildnerisch beistehen und (Phasen der) Arbeitsprozesse sowie Material-, Inhalts- und Formbezüge besser einschätzen. Die Selbstreflexion der eigenen Porträts ist die eine Seite daran, die bildnerische Kompetenz die andere (Abb. 286). Gerade die vorangehend beschriebene Wahrnehmungsschulung, Gesichter genau anzuschauen, bildet eine grundlegende Basis für die Arbeit mit Porträts in der Kunsttherapie. In meinen Kursen berichten die TeilnehmerInnen oft beeindruckt davon, dass sie noch abends beim Essen und auf der

Straße die Menschen ganz anders betrachten als bisher, nun vor allem Münder, Augen, Augenbrauen und Nasen sowie Gesichtsformen studierten und sich und ihr Gegenüber ganz neu wahrnahmen. Dieser intensive Blick verfliegt wieder, aber gewisse Erkenntnisse bleiben. Umgekehrt wurden TherapeutInnen, die mit dem Wunsch zu mir kamen, ein paar Methoden zu lernen (viele »lassen die Patientinnen ja malen« und wollen deren Bilder nur besser deuten lernen), sehr nachdenklich, weil sie merkten, dass ein inhaltliches Lesen der Bilder sich nur mit einem Blick auf deren Form verbinden kann.

Mehr noch als die Methode zeigt die Person des/der TherapeutIn Wirkung – im Positiven wie Negativen. Für C.G. Jung stand fest, dass jeder Therapeut nicht nur eine Methode habe, sondern sie selber *sei* (GW 16, §198).

Eine Erkenntnis, die in der neueren Forschung zunehmend bestätigt wird. Die Frage nach Methoden und der Zugehörigkeit der Kunsttherapie zu bestimmten therapeutischen Schulen steht oft am Anfang einer Diskussion über Kunsttherapie: Die Kunsttherapie als Methode ist offen bezüglich verschiedener Vertiefungen bestimmter Therapieeinflüsse. Doch die Kunsttherapie als solche ist bereits eine Methode – sie muss sich nicht zusätzlich definieren. Verschiedene Herangehensweisen innerhalb der Kunsttherapie sind ihr untergeordnet. Kunsttherapie verbindet künstlerische und therapeutische Kompetenz.

Künstlerische Ziele sind immer mit einer Lebenshaltung verbunden und umgekehrt, auch wenn dies nicht explizit benannt oder erkannt wird. KünstlerInnen, die mit (psychisch) kranken Menschen arbeiten, müssen



SANDSTEIN



9 783954 985265