

# Wider den Stachel gebürstet: Kategorien kunsttherapeutischer Qualität

Doris Titze

**Zusammenfassung:** Mit der Frage, was von den Qualitäten der Kunst übrig bleibt, wenn wir sie in die Therapie einverleiben, reflektiert die Autorin das komplexe Verhältnis von Kunst und Therapie. Sie hinterfragt die Ausrichtung auf klinisch-diagnostische Kategorien und Settings und entwickelt eine alternative kunsttherapeutische Kategorisierung, die sich als Beitrag zur Theoriebildung und Praxis einer Kunsttherapie versteht, die die Kunst als ihre wesentliche Wurzel betrachtet.

Die Autorin legt dar, dass zwar spezifische therapeutische Potenziale der Kunst zur Wirkung kommen, die den heutigen Stellenwert der Kunsttherapie im klinischen Kontext begründen, dass in der Anpassung an vorgegebene Kategorien jedoch wesentliche Qualitäten der Kunst unberücksichtigt bleiben. Mit dem Blick auf das widerständige Potenzial der Kunst und den Freiraum, den künstlerische Tätigkeit schaffen kann, werden fünf Kategorien vorgestellt, die der bildnerischen Arbeit zugrunde liegen: Farbe, Linie, Fläche, Raum und Zeit. Sie bilden das Gerüst eines kunsttherapeutischen Ansatzes, der seine spezifischen Potenziale aus der Bezugnahme auf die Qualitäten der Kunst gewinnt.

**Schlüsselwörter:** Freiraum – kunsttherapeutische Kategorisierung: Farbe, Linie, Fläche, Raum und Zeit – widerständiges Potenzial der Kunst

## Brushing Against the Grain: Categories of Art Therapy Quality

**Summary:** Posing the question what qualities of art remains when we absorb it into therapy, the author reflects on the complex relationship between art and therapy. She challenges the orientation towards clinical-diagnostic categories and settings and contributes to art therapy theory and practice by developing an alternative art therapy category which is rooted in art itself.

The author expounds that although specific therapeutic potentials of art carry enough weight to justify the current significance of art therapy in clinics, alignment with proscribed categories disregards essential characteristics of art. With a view to the anarchic potential of art and the space that artistic activities create, the author introduces five categories that are the foundation of creative works. Color, line, surface, space and time form the structure on which the art therapy approach is built, which ascribes its specific potential to the qualities of art.

**Keywords:** Space – art therapy categorization: color, line, surface, space and time –anarchic potential of art

„Widerstand ist eine Ich-Funktion“, heißt es in der einschlägigen Fachliteratur. Ist die Kunsttherapie widerständig? War sie es je? Sollte sie es sein? Widersteht die Therapie der Kunst oder die Kunst der Therapie? Widerstehen die Kliniken oder PatientInnen der Kunsttherapie? Widersteht die Kunsttherapie diagnostischen Kriterien und wenn ja, wodurch und warum? Ist das Widerständige sinnvoll und reflektiert oder pubertär und aufmüpfig? Ist es nicht besser, nur auf die Ressourcen zu achten? Fragen über Fragen.

Sie stellen sich, sobald es um eine wesentliche, unauslöschliche Wurzel der Kunsttherapie geht: um die Kunst. Kunst hat viele Qualitäten: Die bildende Kunst verfügt über Autonomie fördernde Potentiale, stiftet Erkenntnisse, ist implizit so analytisch wie handlungs-, ressourcen- und lösungsorientiert. Das ist richtig und wichtig. Doch ist die Kunst darüber hinaus eben gerade nicht einzuordnen und zu analysieren? Ist nicht das anarchische Potenzial ihr Urgrund, der neben Wahrnehmungsschärfung und Erkenntnisgewinn wirksam wird? Alle aufgelisteten Qualitäten sollen die Kunst als Therapieform verteidigen und ihren Stellenwert im klinischen Kontext möglichst vernünftig diskutieren. Ihr Widerstand gegen opportunistisches Selbstverständliches wird kaum benannt: der Freiraum, den künstlerische Tätigkeit schaffen kann.

Die gutgemeinten Erklärungen sollen die Kunst in die Therapie und letztlich die ICD10-Kategorien fügen, sollen Kassen und ÄrztInnen erläutern, was statistisch so schwer beweisbar ist. Wenn wir jedoch die Kunsttherapie zu splitten beginnen und ihre Einzelteile in die vorgegebenen Kategorien einspeisen, wenn wir die Kunst der Therapie einverleiben, dann entsteht ein Ungleichgewicht innerhalb des Wortpaares: Was bleibt dann übrig von den Qualitäten der Kunst, deren Gewichtung, als nicht minder schwieriges Gegenstück, oft auch in einer Idealisierung gipfelt, nicht zuletzt in dem gängigen Klischee ‚Genie und Wahnsinn‘?

Gemeint ist hier nicht die professionelle Kunst, die in Galerien und Ausstellungen zu finden ist, sondern die Kunst in ihrer ursprünglichen, schöpferischen Qualität von Anbeginn der Menschheit an. Gestaltung war immer auch zweckorientiert, z.B. in Körperbemalungen und Masken, als mystische und magische Geste, als verzierter Gebrauchsgegenstand oder Zeichen der Kommunikation; daneben ist Kunst stets eine wertfreie Schöpfung. Alle diese Facetten spiegeln die Gestaltungs-Entwicklung von Kindern wider.

In der Kunsttherapie wirkt die Kunst sinnvoll wertfrei: Sie entwickelt sich durch und vor dem Menschen selbst zu einem Gegenüber, das auf ihn zurückwirkt. Es können zarte Linien sein, die sich vorsichtig dem Grund nähern, tropfende Farbe, die ergiebig das Papier sättigt oder Ton, der haptisch-sinnlich einen Körper formt. In der Kunsttherapie darf die Kunst ihre ursprüngliche Qualität der Sinneserfahrung und unmittelbaren Erkenntnis erhalten ohne sich formalästhetischen Wertmaßstäben zu beugen und ist im besten Sinne eins mit ihren ErzeugerInnen, die in ihnen lesen und mit ihnen Zwiesprache halten mit Hilfe der TherapeutInnen.

Dies schließt nicht aus, Anleitungen zur besseren Ausdrucksfähigkeit zu geben – wenn ein Baum fest verwurzelt ist, wirkt seine Stabilität zurück; wenn Luftballons frei fliegen dürfen, so entspannt dies auch den/die ZeichnerIn. Insoweit ist es wichtig, dass KunsttherapeutInnen mit dem Material, den Ausdrucksqualitäten, Formaten und Arbeitsweisen vertraut sind – nicht, weil sie bei PatientInnen einen Kunstanspruch herausfordern, sondern weil sie fachkompetent begleiten können. Auch, weil ihnen die Phasen der Kreativität vertraut sind: vor allem die oft lähmende Phase der Inkubation, in der ‚nichts weitergeht‘ sowie jene der Realisation, in der die Ideen sich an der Materie reiben.

## Zeugnisse des Lebens

KunsttherapeutInnen fordern die Kunst heraus, der Situation einen gemäßen Ausdruck zu geben, der befriedigt, weil er den PatientInnen entspricht. Das Gebilde muss in sich und für den/die PatientIn ‚stimmig‘ sein, ein Gefäß für jenes, das gesehen und gehört werden möchte. Etwas bildet sich, zeigt sich, erhält ein eigenständiges Dasein. Diese ‚Stimmigkeit einer Gestaltung‘ ist schwer zu erfassen; auch hier benötigt es entsprechende Fachkompetenz.

John Berger schreibt: „Wann ist ein Bild fertig? Nicht, wenn es schließlich mit etwas real Existierendem übereinstimmt – so, wie der linke Schuh mit dem rechten –, sondern wenn der vorausgesehene ideale Augenblick, betrachtet zu werden, sich für das Bild erfüllt, so wie der Maler fühlt oder damit rechnet, daß er sich erfüllen soll. Der lange oder kurze Prozeß, den das Malen eines Bildes bedeutet, ist der Prozeß, in dem die künftigen Augenblicke, da es betrachtet wird, vorgebildet werden. In Wirklichkeit können diese Augenblicke – trotz der Idealvorstellung des Malers – niemals genau bestimmt werden. Sie können von dem Gemälde nie ganz erfüllt werden. Dennoch ist das Bild ganz auf diese Augenblicke der Betrachtung hin ausgerichtet“ (Berger, 1990/1979: 220). Ob ein Bild stimmig ist, entscheidet der/die PatientIn; der/die erfahrene KunsttherapeutIn stellt den eigenen Blick hilfreich zur Verfügung.

Können wir den Kategorien der Diagnosen und Settings, die vorgegeben sind, andere Kategorien entgegensetzen? Können wir nicht selbst eigene Qualitäten benennen, um verschiedene Therapieansätze und ihre Behandlungskriterien zu uns einzuladen. Dieser utopisch-idealistische Denkansatz scheint weit entfernt von der Praxis des Klinikalltags; doch auch die medizinische Praxis diskutiert zunehmend ganzheitliche Heilungsmethoden. Deshalb sollten wir unsere ureigensten Quellen benennen: bildend, sehend, hörend, füh-

lend, denkend, sprechend und handelnd. Auch wenn wir parallel weiter forschen, nimmt dies dem Ursprungsgedanken nicht die Kraft. Es geht nicht darum, die Forschungsansätze zu mindern, sondern darum, dass wir unsere schöpferischen Quellen weder leugnen noch kleinreden (lassen). Ich erzähle nichts wirklich Neues. „Das Schwerste: Immer wieder entdecken, was man ohnehin weiß“, meint Elias Canetti (Canetti, 1976: 69).

In Anlehnung an C.G. Jung könnten wir sagen, dass ein Objekt als etwas wahrgenommen wird, das existiert (Empfindung, Sinneswahrnehmung), das als dieses erkannt und von jenem unterschieden (Denken, Ordnung) und als angenehm oder unangenehm bewertet wird (Gefühl, Wertung); unsere Intuition (Inspiration, Ahnung) sagt uns schließlich, woher es kam und wohin es geht. Interessant ist, dass wir an der Herangehensweise an die ‚Dingwelt‘ ablesen können, wie ein Verhalten generell gewichtet ist und so unsere Verhaltensmuster hinsichtlich unseres Umgangs mit Objekten in den Alltag übertragen können. Diese Strukturen veranschaulichen wir in der Kunsttherapie offensichtlich, und so können Bilder, Objekte sowie Prozesse ihrer Fertigung formanalytisch gelesen werden, ohne auf die Inhalte zu verzichten.

Die Frage einer alternativen Kategorisierung betrifft auch andere Therapieansätze. Wie Michael Maertens in einem Vortrag darlegte, wurde z.B. in einigen Untersuchungen deutlich, dass die Person der/des TherapeutIn entscheidender den Therapieverlauf beeinflusst als die therapeutische Schule, der die TherapeutInnen jeweils angehörten (vgl. Maertens, 2012). Dies dürfte auch für die Kunsttherapie gelten. Dennoch gibt es Spezifika, die durch unsere Methode selbst wirken. Diese Wirksamkeitsnachweise müssen noch erbracht werden, doch bieten sich hier Kategorien an, die der bildnerischen Arbeit zugrunde liegen: Farbe, Linie, Fläche, Raum und Zeit.

## Die Gestaltung im Fluss der Zeit

Manche unserer Bilder bleiben aktuell, andere verlieren ihre Bedeutung. John Berger schreibt: „Gemälde sind Vorhersagen, die aus der Vergangenheit empfangen werden, Vorhersagen über das, was der Betrachter vor dem Gemälde in diesem Augenblick sieht. Einige Vorhersagen erschöpfen sich rasch – das Bild verliert seine Adressaten; andere überdauern“ (Berger, 1990/1979: 221). Es ist die Zeit, die in allen Akten der Kreativität enthalten ist und die die Betrachtung der Bilder verändert. Die Zeit verdichtet sich in den geschaffenen Gebilden, sie schließt die Erfahrungen des kreativen Prozesses ein und strahlt sie aus. Bilder und Objekte verdichten Zeitfolgen vertikal; Fotos fixieren Momente der Gegenwart. Doch jedes (Ab-)Bild ist in seiner Betrachtung bereits Vergangenheit und zeigt Abwesendes. „Das Gedächtnis aber unterliegt einer ständigen Veränderung in der Zeit“, schreibt Michael von Brück und erläutert, dass ein Gedanke zwar als gegenwärtig erlebt, aber durch die Vergangenheit gespeist werde und auf die Erinnerung zurückwirke, die selbst wiederum die Gedanken formt (von Brück, 2007: 31f). Das Gedächtnis wandelt sich in seiner Erinnerung durch sich selbst. Bilder dagegen sind statisch.

Hans Belting schreibt zu Portraits von Antonin Artaud: „Nach seiner Entlassung aus den psychiatrischen Kliniken, in denen er lange Jahre verbracht hatte, wollte er mit der Produktion von Porträtzeichnungen sich selbst vor dem drohenden Verlust von Identität retten. Seine Freunde sollten dabei als Modelle und Mitkämpfer mitwirken. Die Verstorbenen treten auf diesen Blättern in Totenmasken auf, während die Gesichter der Lebenden in bohrender Intensität danach befragt werden, ob sie denn bereits zu einem wirklichen Gesicht geworden sind. Die intimen Dialoge, die der Zeichner mit allen diesen Gesichtern führt, sollen diese dazu zwingen, all das preiszugeben, was sie selbst noch nicht wissen, obwohl sie

es seit langem in sich tragen“ (Belting, 2013: 114). Zu einer letzten Zeichnung von Artaud schreibt er: „Dem Tod, den er damals schon nahen fühlt, ringt Artaud noch einmal einen Ausdruck des Lebens ab, denn im Leben ist das Gesicht noch immer im Werden“ (ebd.: 115). Auch unsere eigenen Bilder sind solange im Werden, solange wir leben. Das macht die Kunsttherapie so ganzheitlich und lebendig.

Gleichzeitig scheint es zu ängstigen, etwas festzulegen, das nicht mehr weiterentwickelt werden kann, sondern einen Ausschnitt der Zeit fixiert, der im nächsten Moment schon vergangen ist. Seneca sagte einmal sinngemäß, wir fürchteten uns vor dem Tode – dabei sei er größtenteils bereits hinter uns. Bilder sind existenziell; das macht sie für diejenigen, die sie schöpfen, so kostbar. Das, was den Gestaltungswillen oft blockiert, ist wohl nicht die vordergründige Angst, es „nicht zu können“; es scheint die Angst, der Zeit eine beständige Gestaltung zu entreißen und durch sie an die eigene Vergänglichkeit erinnert zu werden, zu einem Zeitpunkt entscheiden zu müssen, dass das Bild beendet ist, obwohl es schon das nächste in sich trägt. Bilder enthalten die Erinnerung an die Zeit, in der sie gestaltet werden und, so es ein Erinnerungsbild ist, auch die Zeit der Geschichte, die es erzählt.

Dies ist aber eine große Qualität der kunsttherapeutischen Arbeit, da Distanz zu Ereignissen gewonnen werden kann, die einmal schädigend und beängstigend waren. Sie sind im Bild fixiert, daher sie sind vorbei. Sie noch einmal anzusehen und nachzuerleben kann äußerst schmerzhaft sein und doch erzeugt das Bild eine heilsame Distanz. Die Statik des Bildes ist ein wichtiger therapeutischer Gegenpol zur meist unverlässlichen Welt der PatientInnen, die beängstigend erscheint, feindlich oder auch verwirrend. Das Bild als verlässliches Gegenüber kann gerade in seiner Beständigkeit stets neu gesehen werden. Die Lebenszeit selbst schreibt sich in das Bild ein und wirkt in der Betrachtung des Bildes: Dasselbe Bild ist heute ein anderes als morgen, weil man sich in der Zeit selbst verändert. Es

kann nun angereichert werden mit neuen Erfahrungen und Bezügen. Rudi Fuchs spricht von den „Bedeutungsringen“, die ein Bild im Laufe seines Bestehens erhält und auch in der Erinnerung weiterwirken (vgl Fuchs, 2000: 398). Berger stellt heraus, dass gemalte Bilder statisch sind: „Die einzigartige Erfahrung beim wiederholten Betrachten eines Bildes – über mehrere Tage oder Jahre hin – ist, daß inmitten des ständigen Wechsels das Bild unveränderlich bleibt. Natürlich kann sich die Bedeutung eines Bildes aufgrund historischer oder persönlicher Entwicklungen ändern, aber das Gemalte verändert sich nicht: die gleiche Milch fließt aus dem gleichen Krug, die Meereswellen haben ununterbrochen genau die gleiche Gestalt, das Gesicht und das Lächeln haben sich nicht verändert“ (Berger, 1990/1979: 219).

Trotz Ihrer Statik erhalten auch Bilder eine Patina, da auch sie der Zeit unterworfen sind. Dies sind zusätzliche Einwirkungen, die das innere Bild in einen neuen Zeitzusammenhang fassen: Wenn wir das äußere Bild betrachten, ist bereits weiterhin Zeit vergangen. Wir erinnern uns an das Erleben des Malens, die Vorstellungen und den Gefühlszustand dabei und erfahren, dass unsere eigene Wahrnehmung des Bildes sich geändert hat. So bleibt das Bild ein Korrektiv der Zeit selbst und erinnert zudem an unsere eigene Vergänglichkeit.

Gegenwärtig ist das Bild im Moment seiner Entstehung oder Betrachtung. Das heißt: In dem Moment, in dem wir es betrachten, betrachten wir etwas Vergangenes. Selbst ein Foto kann nur einen Augenblick einfangen, einen einzigen Ausdruck eines Menschen, eine momentane Situation der Welt; sogar eine Videübertragung kämpft gegen die Zeitverschiebung. „Als Medium der Erinnerung ziehen Fotos den Tod ins Bild, je älter sie werden“, schreibt Belting zur Fotografie und fügt an: „Es sind immer Fotos von Lebenden, mit welchen eine Todesnachricht gesendet wird. Im Foto, das zu Lebzeiten entstand, werden Tote erinnert, ohne dass sich der Tod im Bild zeigt. Nur der Blick auf das immer noch

gleiche Foto hat sich jetzt geändert“ (Belting, 2013: 194f). Und Berger schreibt zum Wesen des Bildes: „Die Abbildung kommentiert die Abwesenheit dessen, das abgebildet ist“ (Berger, 1990/1979: 221) Das was abgebildet ist, wird präsent. Das ist schmerzhaft, wenn es ein Ereignis ist, das zur Krankheit geführt hat. Gleichzeitig belegt das Bild, dass dieses Erlebnis der Vergangenheit angehört.

### Der Raum der Materie

Die haptisch-körperliche Präsenz des Gestalteten schafft eine sinnliche Präsenz, ein sicht- und (be-)greifbares Gegenüber. Das in die Materie eingeschriebene äußere Bild vermittelt die Vorstellung, von der es ein Bild ist. Für Belting sind im „Rätsel des Bildes ... Anwesenheit und Abwesenheit unauflösbar 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“ (Belting, 2001: 29). Die Materie vermittelt die Idee des Bildes, indem flüchtige Momente innerer Bilder in einer äußeren Substanz gebunden werden.

Was passiert mit den Gebilden, die wir erschaffen und somit völlig neu in die Welt setzen? Ein Objekt verdrängt den Raum, den es selbst in Besitz nimmt, schreibt Edmund de Waal: „Das alles ist wichtig, denn meine Arbeit besteht darin, Gegenstände herzustellen. Für mich ist es nicht nebensächlich, wie Objekte angefasst, benutzt und weitergegeben werden. Das ist mein Thema. Ich habe Tausende, Abertausende Gefäße gemacht. Bei Namen bin ich nicht gut, ich stottere und rede herum, bei Gefäßen aber bin ich gut. Ich kann das Gewicht einer Töpferei im Kopf behalten, ihre Ausgewogenheit, die Art, wie die Oberfläche sich zum Rauminhalt verhält. Ich kann lesen, wie ein Rand Spannung aufbaut oder verliert. Ich kann spüren, ob das Gefäß hastig oder mit Sorgfalt hergestellt wurde. Ob es Wärme besitzt. ... Ich kann sehen, wie es

sich zu den Objekten verhält, die in seiner Nähe stehen. Wie es ein kleines Stück Welt um sich herum verdrängt. ... Ich kann mich auch erinnern, ob etwas zur Berührung mit der ganzen Hand oder bloß mit den Fingern einlud oder einen Abstand nehmen hieß. Etwas zu berühren ist nicht unbedingt besser als etwas nicht zu berühren. Manche Dinge in der Welt sind dafür geschaffen, aus der Entfernung betrachtet zu werden, man sollte nicht an ihnen herumfummeln. Als Töpfer finde ich es ein wenig eigenartig, wenn Leute, die meine Gefäße besitzen, von ihnen reden, als wären sie lebendig: Ich bin nicht sicher, ob ich mit dem Nachleben meiner Schöpfungen zurechtkomme. Doch manche Objekte scheinen den Pulsschlag ihres Geschaffenwerdens zu behalten" (de Waal 2011: 29).

Edmund de Waal spricht in einer sinnlich-geistigen Erkenntnis über die Welt der Dinge. Hier ist er Experte – so, wie wir in der Gestaltung Experten sind (oder sein sollten), damit wir den PatientInnen ihren Umgang damit erleichtern, stützen und ermöglichen. Dieses Expertentum ist, angereichert mit dem Blick auf die krankheitsbedingten Gegebenheiten, unsere kunsttherapeutische Kompetenz. Kunsttherapie ist ein Brückenschlag zwischen den Disziplinen. Wir können zum Beispiel die aktuelle therapeutische Achtsamkeitskultur einfordern, die eben auch darin besteht, die Dinge, die gestaltet worden sind, achtsam in all ihrer Vielfalt wahrzunehmen und nicht (als Diagnosekriterium) nur inhaltlich deutend zu nutzen.

De Waal fährt fort in seiner Betrachtung der (von ihm geschaffenen) Dinge, ihrem rezeptiven Charakter: „Wie Objekte weitergegeben werden, hat mit Geschichtenerzählen zu tun. Ich gebe dir das, weil ich dich liebe. Oder weil man es mir gegeben hat. Weil ich es an einem besonderen Ort gekauft habe. Weil du darauf achtgeben wirst. Weil es dein Leben komplizieren wird. Weil es jemand anderen neidisch machen wird. Vermächtnisse erzählen keine einfachen Geschichten. Woran erinnert man

sich, was wird vergessen? Ebenso wie die stetige Anlagerung von Geschichten kann es auch eine Kette des Vergessens geben, ein Abscheuern des einstigen Eigentumsrechts“ (ebd.: 30).

Edmund de Waal ist kein Kunsttherapeut, sondern ein Keramikkünstler, stellt vorwiegend Gebrauchsgefäße her. Doch steht er stellvertretend für viele KunsttherapeutInnen, die aus ihrer Arbeit heraus hoch differenziert all die Produkte betrachten, die die PatientInnen erschaffen, unabhängig von einem Kunstan-spruch. Es ist die Erfahrung mit Gestaltungsprozessen und den daraus hervorgegangenen Gebilden einschließlich ihrer sinnlichen und geistigen Qualitäten. Es sind rezeptive wie produktive Erfahrungen, die man sich nicht lesend aneignen kann. In der Äußerung innerer Bilder entstehen vielfache Wandlungen. So müssen wir in der Kunsttherapie neben der Exploration des Inhaltes die Art und Weise der Gestaltung beachten und Analogien zu seelischen Prozessen sehen (vgl. Titze, 2005).

Der Materialbezug ist ein wesentlicher Faktor kunsttherapeutischer Arbeit. Die Reibung der Vision an der Realität, die Frage der Machbarkeit steht im Vordergrund sowie das Üben und Erproben. Körperbilder und Portraits bieten neben dreidimensionalen Objekten die plastischsten Gegenüber, aber auch die Frage, ob Aquarellfarben oder Stifte der Idee gemäß sind, nimmt sinnlichen Bezug zur Materialität. Wichtig sind die Erfahrung und das Wissen, wie fließende Farben gedämmt oder ausufernde Formen begrenzt werden können, wie Bildinhalte geschützt oder wann sie konturiert werden sollten, ob eine klare Linienführung Zwänge verstärkt oder Sicherheit vermittelt. Ob Fingerfarben Gefühle lösen oder emotional überwältigen. Ob weicher Ton Hilflosigkeit erzeugt oder eine innere Strukturierung fördert. Ob die Arbeit am Stein die eigene Kraft kanalisieren hilft und Flexibilität im Umgang mit unwiederbringlich veränderten Formen unterstützt oder ob dies, als Scheitern empfunden, nur lähmt.

Kunsttherapie betrachtet den adäquaten Umgang mit Materialerfordernissen: inwieweit man geeignete Materie für entsprechende Vorstellungen zu finden sucht oder einer Idee ungeeignetes Material aufzwingt; welches Material man überhaupt bevorzugt und wie man auf dessen Eigenschaften reagiert, wie man Zielvorstellungen und Unwägbarkeiten handhabt usw.

### **Die Fläche des Bildes als dynamischer Freiraum**

De Waals Ausführungen sind ein Ausblick auf die narrative Arbeit, die Biographiebezüge, die systemischen Elemente, denen die Kunsttherapie ein Gefäß bietet. Sie werfen ein Licht auf Ansätze der rezeptiven Therapie und den Zeitfaktor, den alle Gestaltungen in sich bergen: Durch den Gestaltungsprozess als solchen und in ihrem Weiterwirken, angereichert durch die unterschiedlichsten Orte und Menschen, die sie betrachten. Amplifizierungen im jungianischen Sinne könnten hier ‚Bedeutungsringe‘ setzen; die Gestalttherapie im ‚Hier und Jetzt‘ kann intervenieren. Indem KunsttherapeutInnen sich mit dem schöpferischen Potenzial ihres Gegenübers verbünden, unterstützen sie dessen Resilienzentwicklung.

Der einzige Widerstand innerhalb der Kunsttherapie besteht in der Weigerung von PatientInnen, überhaupt etwas zu gestalten. Die dahinterstehenden Ängste müssen angesehen und gewürdigt werden als Schutzfunktion des Ichs. Im Bild selbst ist der Widerstand jedoch bereits in eine Form gebracht. Diese sichtbare Form ist konstruktiv – anders als ein ‚Nein‘ im Gespräch; damit kann gearbeitet werden. So sind beispielsweise Stellen im Bild, die mehrfach übermalt wurden (oder gänzlich frei bleiben) oft sensible Orte schwieriger Inhalte. Insoweit enthält das Bild die Zeit seiner Erarbeitung und spiegelt seinen Entstehungsprozess.

Für den Verlauf einer Therapie ist von großer Bedeutung, mit dem Schutzbedürfnis von PatientInnen behutsam umzugehen. Auf Achtsamkeit im Umgang mit den PatientInnen, mit inneren wie äußeren Bildern, mit dem Leben und der Welt überhaupt, verweist unter anderem Luise Reddemann stetig und nachhaltig. Sie betont, dass der imaginäre Raum der inneren Bühne bereits eine Externalisierung der Wirklichkeit bedeutet und eine Kontrolle der inneren Bilder ermöglicht (vgl. Reddemann, 2001). Diese nun in der kunsttherapeutischen Arbeit tatsächlich vor sich zu sehen ist eine Externalisierung der Externalisierung, die wiederum innere Bilder beeinflussen kann. Gefühle, denen eine Gestalt gegeben wird, mit der man sprechen kann, können zusätzlich distanzierend in äußere Bilder gefasst werden. Damit wird nun ein konkret handelnder Umgang möglich.

Bilder verbinden divergierende Zeiten, Orte, Erlebnisse, Gedanken und Gefühle in einem gemeinsamen Raum. Sie beherbergen in einer präsenten Gleichzeitigkeit scheinbar Unvereinbares wie von einer anderen Ebene aus gesehen. Erzählen oder lesen kann man nur in einer zeitlichen Abfolge. Gemalt wird ebenfalls in einer zeitlichen Abfolge, doch fügen sich alle zeitlichen Ebenen in ein Bild. In einem Bild erscheinen oft mehrere Abwehrfunktionen und Ressourcen zugleich. Die Wahrnehmung der Stärken und der Probleme, die sich im Bild äußern, sowie ihre Integration ist Aufgabe der Kunsttherapie. Die Dynamik im Bild entwickelt sich in seiner Ebene, die sich zum Bildraum öffnet, der ein Freiraum wird.

Die Fläche des Bildes ermöglicht virtuelle Räumlichkeiten, schafft Raum für Visionen, Ängste und Wünsche, Realität und Fantasie. Sie öffnet die narrative und biografische Ebene für die Gesprächstherapie oder für Focusingansätze. Ingrid Riedel und Christa Henzeler vertiefen u.a. analytisch die Sprache der Bildquadranten (vgl. Riedel/Henzeler, 1992). Farb-, Form-, Rhythmen- und Linienbezüge werden in der formanalytischen kunstthera-

peutischen Arbeit gelesen (vgl. Titze, 2005). Mit der Anordnung der Bildelemente zueinander im Blatt kann systemisch gearbeitet werden, indem sie miteinander in Kontakt treten und neu gewichtet werden. Die Vernetzung der Bild-Elemente ist ein wesentlicher, integrativer therapeutischer Akt. Gisela Schmeer eröffnete dazu mit therapeutischen Bildgeschichten eine eindrucksvolle Arbeitsweise (vgl. Schmeer, 2006).

Eine Gestaltung kann verändert, erneuert, weitergeführt werden. Es wirkt befreiend, dass man Fehler korrigieren und Versuche wiederholen kann, die das Leben selbst vielleicht nicht erlauben würde. Dies wirkt wie ein Probelauf, dem Alltag entzogen. Verhaltenstherapeutische Elemente sind hier zu finden: Im Bild über den eigenen Schatten zu springen scheint manchmal so erstaunlich schwer, als beträfe es das Leben selbst. Es entspricht in seiner Handlungsorientierung tatsächlich einer ähnlichen Überwindung im ‚richtigen Leben‘ Handlungen, die im Bild geübt werden, können in den Alltag übertragen werden. Geübt werden kann z.B. eine noch unfertige Zeichnung weiterzuführen, obwohl sie dadurch missraten kann; das Bild sorgfältig zu betrachten, anstatt schematisch weiterzuarbeiten; sich neuen Medien anzuvertrauen und Experimente zu wagen; zu riskieren, dass die eigene Arbeit unvertraute Züge entwickelt oder behutsam darauf zu achten, eine eigene Vorgehensweise zu entwickeln. Gerade weil das, was hier geübt wird, aus dem täglichen Umfeld herausgelöst wurde und einen neutralen Rahmen erhält, wird die Übertragung all dieser Handlungen in den Alltag unterstützt.

### **Die Linie als unmittelbare Reflexion**

Bilder im kunsttherapeutischen Kontext entstehen aus einer Dringlichkeit heraus. Es macht diese Bilder kostbar für diejenigen, die sie gestaltet haben und meist spürt auch der/

die BetrachterIn jene ‚Stimmigkeit‘, die bereits beschrieben wurde. Diese Eindringlichkeit macht Ausstellungen wie ‚Outsider-Art‘ oder ‚BipolArt‘ (oder wie sie alle heißen) sehr erfolgreich – doch genau die Tatsache, nun für Ausstellungen gearbeitet zu sein, schwächt oft den Ausdruck der Bilder: sie verlieren ihre Dinglichkeit, mutieren zu austauschbarer Kunstästhetik.

John Berger zeichnete seinen toten Vater im Sarg und schreibt später dazu: „Am Sarg meines Vaters nahm ich all mein zeichnerisches Können zusammen, um es unmittelbar an die bevorstehende Aufgabe zu wenden. Ich sage unmittelbar, weil Kunstfertigkeit sich oft als Manier ausdrückt, und dann ist ihre Anwendung auf das, was gezeichnet werden soll, eben mittelbar. Manierismus – in der allgemeinen, nicht in der kunsthistorischen Bedeutung – entsteht aus dem Bedürfnis, eine Dringlichkeit zu erfinden, um eine >eindringliche< Zeichnung zu schaffen, anstatt sich der Dinglichkeit dessen, was ist, zu unterwerfen“ (Berger, 1990/1976: 153). Auch er erlebt die ‚Bedeutungsringe‘, die Belebung seiner Zeichnung, die über dem Arbeitstisch hing: „Allmählich und ganz stetig veränderte sich die Beziehung dieser Zeichnung zu meinem Vater – oder vielmehr sie veränderte sich für mich. ... Es gibt mehrere Möglichkeiten, diese Veränderung zu beschreiben. Der Inhalt des Bildes wuchs. Anstatt den Ort eines Abschiedes zu bezeichnen, begann die Zeichnung zum Ort einer Ankunft zu werden. Die gezeichneten Formen füllten sich. Die Zeichnung wurde zum eigentlichen Ort meiner Erinnerung an meinen Vater. Sie war nicht mehr verlassen, sondern bewohnt“ (ebd.: 154).

Zeichnungen wirken und gestalten sich unmittelbar. Edmund de Waal schreibt über einen Vorfahren, der ein Buch über die Zeichnungen Dürers verfasste, dass dieser „Charles wusste, dass es auf Intimität ankommt. Wenn wir eine Zeichnung in die Hand nehmen, können wir die Gedanken des Künstlers in aller



Unmittelbarkeit wahrnehmen, in eben dem Augenblick, wo sie sich entfalten, und das mit vielleicht mehr Wahrheit und Ehrlichkeit als in den Werken, die Stunden mühevoller Arbeit verlangen und die trotzige Ausdauer des Genies.' (de Waal, 2011: 82). Auch Frederico Fellini sieht die Zeichnung als unmittelbaren Zufluss seiner Ideen: „Die Gestalten für meine Filme werden mir erst deutlich, wenn ich sie zeichne. Sobald ich sie aufs Papier bringe, erfahre ich Dinge über sie, die ich vorher nicht wusste. Sie enthüllen mir ihre kleinsten Geheimnisse. Während ich sie zeichne, entwickeln sie ihr Eigenleben“ (zit. nach Chandler, 1994: 147). In der Zeichnung gehen wir dem Zufall ein Stück weit entgegen, schreibt sich die Handbewegung unmittelbar in das Blatt. Linien zeichnen, bezeichnen, verzeichnen, erzählen. Sie führen zur Form, zum Bild und zur Schrift, um Kultur und Geschichte zu erinnern: Die Linie als Weg (vgl. Haarmann, 2012). Die geschlossene Form dagegen symbolisiert eine erste Abgrenzung durch ein Innen und ein Außen. Linien schaffen Distanz zum emotionalen Geschehen. Graphische Kriterien wie Linienführung und Strichqualität, die Art der Berührung des Blattes, die Form- und Flächenbehandlung sowie die Rhythmik des Blattes sind Ausdruck des/der ZeichnerIn. Eine enge oder großzügige, verhaltene oder vehemente Linienführung kann vielfältig nachempfunden werden. Mit den Anmutungen der Urformen menschlichen Ausdrucks von Abgrenzung und Kontaktaufnahme können wir formanalytisch arbeiten. Die Ausdrucksformen mischen sich und tauchen in unterschiedlichen Ausprägungen sowohl als Entwicklungsspuren in den Bildern von Kindern, als auch bei Erwachsenen auf: nicht als regressive Elemente, sondern als Ausdruck eines entsprechenden, aktuellen Erlebens.

Die grafische Resonanzbildmethode Gisela Schmeers ist vielfältig nutzbar, auch, um Ängsten vorzubeugen und Projektionen zu verdeutlichen (vgl. Schmeer, 2006 und 2008). Gezeichnete Bildsequenzen und Bilddialoge

sind eine wichtige, nonverbale Form kunsttherapeutischer Prozesse. Einzelne Veränderungsschritte sowie die Struktur des Konfliktes und seiner Lösung bleiben bildhaft vor Augen. Die Mehrschichtigkeit der Bildebene zeigt sowohl den äußeren, aktuellen Konflikt als auch die innere Ebene der seelischen Anteile. Die eigene Verantwortung innerhalb des Konfliktes wird anschaulich, die eigene Kontrolle über das (Therapie-) Geschehen bleibt erhalten, was (nicht nur) für die PatientInnen wichtig ist. Im Dialog können sie immer wieder ihre eigenen Bildwelten korrigieren (vgl. Titze, 2012). Das Angebot kleiner Formate mit vertrauten Stiften überwältigt nicht emotional wie evtl. ein großformatiges, farbiges Bild.

### **Farbe als geistige und emotionale Energien**

Farben berühren emotional. „Als Energien, die in positiver oder negativer Weise auf uns einwirken, sind Farben immer um uns, am mächtigsten in ihren Erscheinungsformen in der Natur. Umgekehrt geben wir selbst auch farbliche Signale, durch die Kleidung, die wir tragen, durch die Farben, die wir bevorzugen oder ablehnen“, schreibt Ingrid Riedel und weist darauf hin, dass man sich oft nicht klar macht, „daß es Farben, abgesehen von ihrer Schwingungsfrequenz und ihrer Lichtqualität, überhaupt nicht gibt!“ (Riedel, 1983: 12). Farbe ist all umfassend und dennoch subjektive Erfahrung. Wir wissen nicht einmal, ob wir alle Farben gleich sehen, wir wissen nur, dass sie täuschen können. Unsere Sonne ist eigentlich grün, sagen die Physiker. Wir sehen sie nur anders.

Ad Reinhardt meinte: „Was die Farbe betrifft, so hat sie etwas Falsches, Unverantwortliches, Gedankenloses, etwas, was man nicht kontrollieren kann“ (zit. nach Gibson, 1987: 118) und Derek Jarman sagte: „Ich lernte Farben, verstand sie aber nicht“ (Jarmann, 1995: 15). „Ich glaube, daß der Farbe etwas Irrationales anhaftet“, meint auch Rupprecht

Geiger in einem Interview von Michael Wentzel, denn für Ihn ist sie etwas, „das in seiner Wirkung nicht verstandesgemäß erfassbar ist. Sie vermag sich durch äußere Einwirkungen, unter veränderten Bedingungen zu wandeln, ihren Charakter zu wechseln. Sie kann geradezu Licht ausstrahlen, sie gibt Licht wieder, ist ein Widerschein des Lichtes, das aus dem Dunkeln kommt und nun durch das Medium der Farbe – in gesteigerter Funktion – auftritt. [...] Das sich von der Farbmaterie absondernde Farblicht ist Geist der Materie mit magischer Energie geladen“ (Zit. in Friedel, 1998: 37 und 46).

KünstlerInnen befassen sich mit der energetischen, emotionalen und geistigen Substanz von Farbe. Kunsttherapeutisch betrachten wir die subjektive wie allgemeine Farbwahrnehmung, die Farbkonstellationen, Farbsättigung, Farbbehandlung, Mischungsverhältnisse im Bild sowie die Farbzuordnungen zu bestimmten Dingen. Farben haben ihre physikalische Energie, die auch emotionale Wirkungen zeitigt. Dennoch sollten wir misstrauisch sein, wenn Farbkombinationen (schwarz-gelb!) Krankheitsbildern zugeordnet werden. Auch Möbelhäuser deuten die Wirkung der Farben; ‚Farbduschen‘ werden angepriesen und in der Schweiz und in Deutschland entstehen rosafarbene, ‚beruhigende‘ Gefängniszellen.

Im Film „Ödipussi“ von Lorient möchte die Psychologin ein mürrisches Ehepaar mit fröhlichen Farben aufheitern, was aber misslingt. Das liegt daran, dass die Psychologin ihre Vorstellungen von fröhlichen Farben ungeachtet der Grauvorliebe des Ehepaares vertritt, während ihr Partner als Geschäftsmann zwar Varianten von Grautönen präsentiert (mausgrau, steingrau, betongrau ...), aber nicht die Befindlichkeit des Paares registriert. Es ist dies ein wunderbares Beispiel für die Subjektivität von Farbe und den irrenden Glauben an Deutungskriterien und zugleich ein Plädoyer dafür, die Vielfalt einer Situation zu beachten, denn Rezepte gibt es nicht.

Die Vielschichtigkeit selbst der kleinsten Skizze macht die Arbeit mit Gestaltungen so wertvoll. Zugleich mit den Erinnerungen bilden sie Zukünftiges ab, zugleich mit den Sachverhalten, der Objektebene, offenbaren sie die Subjektebene der Malenden. In ihrer verwobenen, ganzheitlichen Vielfalt widersetzen sich Bilder allen vermeintlichen Deutungshoheiten, die eine ihrer Ebenen zu segmentieren versuchen. Bilder können immer wieder neu erprobt werden; Visionen dürfen Gestalt annehmen und zurückwirken. In der FAZ vom 02.09.2013 steht über das Lebenswerk des Künstlers Jürgen Klauke: „Jürgen Klaukes Werke sind der Versuch, für die Dauer einer Performance oder eines Videos eine kleine Gegenwelt zu schaffen, in der alles auch ganz anders sein könnte“ (jvo, 2013: 32).

Gönnen wir unseren PatientInnen die Erfahrung eines Freiraums, eines Widerstands gegen die Enttäuschungen des Lebens. Vielleicht öffnen sich dadurch Tore, die zuvor nicht sichtbar waren – ohne sie zu diagnostizieren oder sofort in Splitter zu zerteilen, die sich in Abrechnungsmodalitäten fügen. Alle PionierInnen der Kunsttherapie hatten Visionen, sonst wären wir nicht so weit, wie wir jetzt schon sind. In den meisten Kliniken ist die Kunsttherapie inzwischen angekommen. Als ich 1987 Kunsttherapie zu studieren begann, gab es nur wenige KunsttherapeutInnen und waren die Missverständnisse in den Kliniken groß. Es ist noch nicht alles gut, aber vieles besser. Das verdanken wir unserer Ressource: der Kunst.

## Literatur

- Belting, Hans (2001). *Bild-Anthropologie*. München: Wilhelm Fink.
- Belting, Hans (2013). *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C.H. Beck.
- Berger, John (1990). *Das Sichtbare & das Verborgene. Essays. (Der gezeichnete Augenblick, 1976; Malerei und Zeit, 1979)*. München: Carl Hanser.
- Chandler, Charlotte (Hg.) (1994). „Ich, Fellini“, aufgez. v. Charlotte Chandler. München: Herbig.

- Friedel, Helmut (Hrsg.) (1998). *Rupprecht Geiger im Lenbachhaus München*. Städtische Galerie im Lenbachhaus München.
- Haarman, Harald (2012). *Unser Sinn für Bildhaftes und Abstraktes. Parallelen in der Geschichte von Schrift und Kunst*. S. 18-30 in: Titze, Doris/ HfBK Dresden (Hg.). *Zeichen setzen im Bild. Zur Präsenz des Bildes im kunsttherapeutischen Prozess*. Dresden: Sandstein Verlag.
- Gibson, Ann (1987). *Monochrome Malerei in Amerika seit 1950*. In: *Kunstforum international* 88 (März/ April 1987), herausgegeben von D. Bechtloff. Köln.
- Riedel, Ingrid (1983). *Farben: In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*. Stuttgart/ Berlin: Kreuz Verlag.
- Schmeer, Gisela (2008). *Die Resonanzbildmethode. Ein Ansatz zu systematischer kunsttherapeutischer Forschung*. S. 18-34 in: Titze, Doris/ HfBK Dresden (Hg.). *Resonanz und Resilienz. Zu den heilsamen und unheilvollen Kräften menschlicher Schwingungsfähigkeit*. Dresden: Sandstein Verlag.
- Titze Doris (2012). *Die Linie im Bild. Zeichnungen im kunsttherapeutischen Kontext*. S. 117-125 in: Titze, Doris/ HfBK Dresden (Hg.). *Zeichen setzen im Bild. Zur Präsenz des Bildes im kunsttherapeutischen Prozess*. Dresden: Sandstein Verlag.
- Titze, Doris/ HfBK Dresden (Hg.) (2012). *Zeichen setzen im Bild. Zur Präsenz des Bildes im kunsttherapeutischen Prozess*. Dresden: Sandstein Verlag.
- Waal, Edmund de (2011). *Der Hase mit den Bernsteinaugen. Das verborgene Erbe der Familie Ephrussi*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

Die vollständige Literaturliste kann bei der Autorin angefordert werden.

Kontakt: Prof. Doris Titze  
titze@hfbk-dresden.de

