

SCHEITERN INBEGRIFFEN

Kunst-Therapie: Dieses Wortgebilde erscheint vielen suspekt - und ist es vielleicht auch. Doch anstatt immer wieder erneut die beiden Begriffe aus-ein-an-der zu dividieren wäre es fruchtbarer, Ihre Gemeinsamkeiten oder auch ergänzenden Momente zu beleuchten um zu sehen, welche Qualitäten dem Begriff Kunst-Therapie eigentlich innewohnen. Es gibt ja, bei aller gegenseitigen Faszination, immer noch die Verständnislosigkeit der TherapeutInnen der Kunst und der KünstlerInnen der Therapie gegenüber: Als Kunst-TherapeutIn sitzt man dabei zwischen allen Stühlen und versucht dem Fisch das Fliegen und dem Vogel das Schwimmen nahe zu bringen und hat statt des blauäugig erwarteten Zutrauens bald das Misstrauen beider gegenüber. Oft vielleicht zu recht - fragt man sich doch auch selbst, ob es denn sein könne, dass man in beiden Elementen zuhause ist, und ob das Standbein nicht vielleicht sogar fest in der Erde wurzelt während der Kopf im Feuer lodert. Doch es lohnt sich, Kunst und Therapie zu versöhnen.

DIE KUNST DES VERIRRENS

Eine Gemeinsamkeit ist mit Sicherheit das Nicht-Sichere des Arbeitsverlaufs, das Scheitern, das Therapie und Kunst bedingt, sowohl als Antrieb als auch als urtümliches Wesen. Es ist die Lust und das Leiden am Scheitern und der Versuch, dieses stets aufs Neue zu überwinden: In Prozessen, die letztlich einen entwaffnenden Umgang mit der Natur des Unvollkommenen, Unvorhergesehenen und Unberechenbaren sich schaffen. Ich werde mich in meinem Beitrag vor allem auf die künstlerischen Bereiche beziehen. Am interessantesten für die Verbindung von Kunst und Therapie sind vielleicht die (Selbst-) Portraits der KünstlerInnen, da sich hier die Suche nach dem Menschen-Bild mit künstlerischem Tun verbindet.

(Selbst-)Portraits sind Stationen auf dem Wege einer Suche nach sich selbst. Sie sind Stationen im Ringen um ästhetischem Ausdruck. Zwei befreundete Künstler, Arnold Schönberg und Franz Gerstl zeigen dies deutlich. Gerstl war ein bekannter Maler seiner Zeit und malte im Stil dieser Zeit. Schönberg, der Komponist, malte hauptsächlich während einer persönlichen Krise. Doch er schaffte einen individuellen Ausdruck seiner Bilder, unabhängig von der damaligen Kunstrichtung. Er konnte wohl das, was er in der Musik vorweg genommen hatte, auch in seine Bilder fließen lassen. Das heißt, er zeigt durch die Art und Weise seiner Malerei auch einen Teil seines Wesens. Nicht, wie er sich portraitiert, lässt uns seine Person spüren, sondern wie er sich portraitiert. Gerstl und Schönberg hatten beide zeitgleich eine schwere Krise - wegen derselben Frau. Schönberg konnte diese Krise mit Hilfe seiner Malerei überwinden und überwand auch die

Konventionen der damaligen Malerei. Gerstl blieb in beidem stecken. Hier wird das Scheitern offensichtlich: Das Scheitern als Weigerung, eine neue Form zu suchen - in der Kunst und im Leben. Und die Überwindung des Scheiterns durch dessen Annahme. (s. Pazzini: 'Wenn Eros Kreide frisst')

Im therapeutischen Kontext bedeutet die Annahme des Scheiterns auch die Annahme einer Unvollkommenheit; die Versöhnung mit Gegebenem, mit sich selbst als Mängelwesen, das doch den göttlichen Funken in sich trägt. Die Suche nach Vervollkommnung bleibt. Therapeutisches Handeln im Sinne der KlientIn schafft den Boden der Sicherheit, des Vertrauens zu sich selbst, das das Wagnis der Suche ermöglicht und die kränkende Stagnation vorsichtig löst. In der Kunst ist es das Beenden einer Gestaltung im Wissen um dessen Unvollkommenheit, die das nächste Werk beginnen lässt: Nicht die 'Vollendung' eines Werkes ist der Sinn der Kunst, sondern eine mögliche Befriedigung im Erreichen des bestmöglichen Zustandes, der die Weiter-Entwicklung der Auseinandersetzung in sich trägt. Das vermeintliche oder tatsächliche Scheitern als Beweg-Grund einer Therapie setzt ein Leiden daran voraus - vor allem aber den Willen nach einer Veränderung, nach einer Bewegung. Im künstlerischen Prozess mag dieses Scheitern sogar lustvoll erscheinen - hierin liegt einer der Gründe eines kunsttherapeutischen Prinzips: Gleiches mit Gleichem zu heilen. (Dies widerspricht auch der Defizit-Theorie mancher Theoretiker.)

Susan Sontag zitiert in ihrem Essay 'Im Zeichen des Saturn' Walter Benjamins lustvolles Sich-Verirren: 'In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung ... Diese Kunst habe ich spät erlernt; sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern meiner Hefte waren.' Sontag schreibt weiter: 'Sein Ziel war, Stadtpläne so lesen zu können, dass er sich mit Sicherheit verirrt. Und sich wiederzufinden auf einem imaginären Plan' und setzt dies in Bezug zu seiner Phantasie, 'den Raum des Lebens-Biographischen in einer Karte zu gliedern..' sowie seiner 'seltsamen Ordnung der Bibliothek', in der sich Kinderbücher und Literatur Geisteskranker mit Erstausgaben bedeutender Literatur mischten: 'Er liebte es, Dinge zu finden, wo niemand suchte.' Diese kostbaren Funde in einem scheinbar chaotischen Kontext, in einem scheinbaren Verlust der Ordnung, mag Kreativität bekunden.

Sowohl künstlerisches als auch therapeutisches Arbeiten verlangt das Sichere im Ungeborgenen, sucht Antworten auf Fragen, die letztlich unbeantwortet bleiben müssen. Wir suchen schlichtweg nach dem Sinn des Lebens und fassen ihn doch nicht - nur manchmal, ansatzweise. Mit diesen Ansätzen geben wir uns meist nicht zufrieden - wir scheitern sozusagen - und suchen weiter. Wir

wollen Antworten. Wir wollen geführt werden. Wir wollen nicht auf uns selbst verwiesen werden. Doch die Kunst gibt keine Antworten, sie stellt Fragen. Sie selbst ist ungeborgen. Auch die TherapeutIn erteilt keine Rat-Schläge oder übernimmt die Führung: Sie begibt sich in den Prozess des Geschehens zusammen mit der KlientIn und begeht mit ihr zusammen das Wagnis des Scheiterns. Die Suche nach den Antworten des Lebens ergibt erst Sinn durch unsere eigene Aktivität, durch unsere eigenen Antworten auf dem Weg der Suche. Es sind meist zwei Elemente vorhanden, die in Beschreibungen von Künstlern im Zusammenhang mit ihrer Arbeit immer wieder auftauchen: Das Ergreifen-Wollen von etwas, das vorhanden ist und doch auch nicht. Und die Verquickung von Kreation und Destruktion. Diese Phänomene kennzeichnen auch den therapeutischen Prozess.

ENTSCHEIDUNGSPROZESSE

Die Kreativitäts-Theorien sehen in der Kreativität eine Möglichkeit, das Chaos - das allerursprünglichste, existenzielle Chaos - gestaltend abzuwenden. Es entspricht einer Schöpfung aus dem Nichts, in dem dennoch 'etwas' bereits vorhanden, wenn auch nicht greifbar ist. Dabei scheint es wichtig zu sein, dass der kreative Prozess ernsthaft und selbstvergessen ist, dem Spiel des Kindes entsprechend. Den kreativen Funken zu spüren ist weniger schwierig, als ihn über alle Frustrationen hinweg zu bewahren und zu gestalten. Dazu der Philosoph Hans GADAMER: 'Wer kennt das nicht, dieses quälerische Gefühl bei der kreativen Arbeit. Aber wenn etwas zustande gekommen ist, dann haben wir wieder einen Halt in dem fremden Geschehen, das uns umgibt. Vielleicht ist das ein tiefes Gefühl der Gelassenheit, nach dem wir streben. Aber dieses Gefühl, nennen wir es Glück, kommt erst nach der kreativen Anstrengung, der wir uns immer wieder ausliefern müssen.' Wir kennen dies auch aus der therapeutischen Arbeit, eines ebenfalls kreativen Tuns. Kreativität ist notwendig zur Kunst, ist nicht synonym, denn Kreativität gibt es überall. Künstlerisches kreatives Tun unterscheidet sich von therapeutischem kreativen Tun somit nur in seiner Auseinandersetzung mit Kunst an sich. Eine professionelle KünstlerIn steht täglich im Atelier, egal ob die Muse nun küsst oder nicht. Und auch die TherapeutIn muss sich ihre Eingebungen erarbeiten.

In dem Moment, in dem wir ein Bild beginnen entwickeln wir etwas. Diese Entwicklung hat ihre eigenen Maßstäbe. Indem wir ein Bild - oder eine Idee - entwickeln, zerstören wir permanent den Zustand der letzten Phase. Auch wenn wir 'nur' erweitern oder verbessern haben wir einen völlig neuen Zustand und der Moment zuvor ist verloren, auch wenn er für die Entwicklung entscheidend war und somit mit enthalten bleibt. Ein Bild zu schaffen ist ja ein Prozess ständiger Entscheidungen, ob nun rational oder intuitiv. In jenen Entscheidungen verwerfen wir viele potenzielle Zustände

zugunsten eines einzigen. Es heißt oft, dass wir in Bildern gefahrlos ausprobieren könnten, was wir in unserem Leben verändern wollen, dass wir probeweise experimentieren könnten. Das stimmt - und auch nicht: Merkwürdigerweise haben wir große Ängste, ein Bild, das noch nicht so ist, wie wir es gerne hätten, noch einmal zu verändern. Es bleiben jene Momente, in denen wir mit der Arbeit noch nicht ganz zufrieden sind, aber zögern, Korrekturen zu setzen, weil diese scheitern könnten und das bereits Geschaffene verschlechtern. Es ist bloß ein Bild; dennoch scheint die Angst, es in seiner Unvollkommenheit zu zerstören, so groß, als wäre es unser Leben.

Francis BACON kommt darauf zu sprechen im Gespräch mit David SYLVESTER:

Sylvester: Als Sie vorher über den Kopf sprachen, den Sie einmal gemalt haben, sagten Sie, dass Sie versuchten, ihn weiterzuführen, und dass Sie ihn dabei verloren haben. Ist dies öfter der Grund dafür dass Sie Gemälde zerstören, neigen Sie dazu, Gemälde in einem frühen Zustand zu zerstören, oder kommt es häufiger vor, dass Sie ein Gemälde gerade dann zerstören, wenn es gut ist, und Sie sich bemühen, es noch besser zu machen?

Bacon: ich glaube, ich zerstöre eher die besseren Gemälde oder die, die bis zu einem gewissen Grad besser gewesen waren. Ich versuche dann noch darüber hinauszugehen. Und dann verlieren sie all ihre Qualitäten; sie verlieren alles. Ich glaube, es stimmt, ich zerstöre tatsächlich all die besseren Gemälde.

Dies ist eine Erfahrung vieler KünstlerInnen: Es ist nicht so wichtig, irgendetwas zu zerstören - erst wenn es einen gewissen Wert gewonnen hat, enthält die Entscheidung existenzielle Züge. Es kann geschehen - so wie es Bacon oben beschreibt - dass der Anspruch das Bild endgültig zerstört, weil man nicht sehen konnte, dass der Zustand des Bildes zuvor ein besserer gewesen wäre. Dies macht wütend und traurig. Es kann auch passieren, dass das Bild im nicht ganz befriedigenden Zustand verharrt, weil der Mut fehlt, sich noch einmal daran zu setzen. Im besten Falle entsteht in dem Moment, in dem man das Risiko des Verlustes eingeht, eine befriedigende Erneuerung und Erleichterung. Doch dies lässt sich nicht erzwingen. Diese Phasen der Destruktion und des Sich-Lösens sind in der kreativen Arbeit stets enthalten wenn nicht sogar der Grund des Schaffens. Entscheidend bleibt, dass wir selbst das Ausmaß und den Zeitpunkt des Eingriffes bestimmen können. Insoweit ist diese Art der Destruktion - letztlich des Scheiterns - im Schaffensprozess ein homöopathischer: Ein heilender. Es ist ein stetes Üben. Wir selbst sind die Handelnden.

ZUSTIMMUNG

Ich selbst hatte mich immer wieder in Kreis-Formen vertieft. Es waren Annäherungen an das Gebilde 'Kreis'. Irgendwann hatte ich mich jedoch festgefahren und versuchte vergeblich, auf anderes zu kommen. Doch ich schaute immer auf das, was ich nicht wollte und fand dadurch keine Alternative. Mir fehlte die Distanz und ich drehte mich im wahrsten Sinne des Wortes im Kreise. Erst durch das Messpainting, einer kunsttherapeutischen Methode, tauchte auf, was 'unter' den Kreisen lag. Dieser Durchbruch gelang mir erst, indem ich meinem Scheitern zustimmte und mir erlaubte, Kreise zu malen. Mir persönlich war dies anfänglich das Schwierigste, im therapeutischen sowie im bildnerischen Rahmen: diesem Scheitern liebevoll zu begegnen. Und gerade durch diese Erfahrung wurde ich bestärkt, dass ich das, was ich in den Bildern löse, auch in anderen Handlungen lösen kann - die Blockaden haben schließlich immer die gleiche Struktur. Wenn ich beim Malen immer wieder übe, über meinen Schatten zu springen, so hilft mir dies auch als Therapeutin. Und wenn die KlientInnen dies auf dem Bild schaffen, so haben sie ein Bild davon, eine Erfahrung, die auch in ihren Alltag wirkt. Ein Vor-Bild.

Sowohl im künstlerischem wie auch im therapeutischen Prozess vergrößert der Fokus auf ein (Krankheits-) Symptom dieses eher als es heilt. Es ist ähnlich wie in der künstlerischen Arbeit: Wenn ich stagniere, gibt es auch hier eine Problem-Stelle, an der ich 'herumdoktore', die ich verbessern will: Die vermeintlich schwache, 'falsche' Stelle. Nur: Die Korrektur daran verbessert das Bild nicht unbedingt, ganz im Gegenteil; ich werde immer unzufriedener. So bekommt das Bild durch die Korrektur an immer derselben Stelle ein Ungleichgewicht; es ist dort schwärzer oder exakter, auf jeden Fall akzentuierter: Diese Stelle fällt aus dem Kontext heraus. Soll das Bild mit sich im Einklang sein, muss ich es als Ganzes im Auge behalten. Dieses Bild hat auch Bereiche; die ich nicht zerstören will. Es dauert eine ganze Weile (das ist der berühmte Widerstand) bis ich mir eingestehe, dass ich alles noch einmal überarbeiten muss. Ich muss dabei riskieren, dass das Bild ein völlig anderes Aussehen erhalten und völlig misslingen kann. Dieser Möglichkeit des Scheiterns muss ich zustimmen, denn nur so habe ich die Chance, das Bild weiter zu entwickeln. Es hakt also eher an den so genannten 'schönen' Stellen: Jene bremsen die Veränderung. Das Nicht-Gelungende, das im Bild spürbar bleibt, ist eher Ansporn zur Weiterarbeit - und belebt das Bild. Und so ähnlich ist es mit unseren Konflikten.

Jede KünstlerIn - jeder Mensch - kennt die Ernüchterung, dass das, was wir erschaffen, nicht völlig unserer Erwartung entspricht. Es benötigt Kraft, die Ent-Täuschungen des Lebens zu integrieren, die eigenen Unzulänglichkeiten zu akzeptieren, ohne zugleich die eigene Existenz als völlig bedroht zu erleben, wie dies bei psychisch kranken Menschen meist der Fall ist. Kunst-

Projekte in ihrer Forderung nach Durchhaltevermögen und materialbezogenen Lösungen sind hier wesentlich; der Realitätsbezug der Gestaltung und ihre integrative Kraft. Auch ihre spirituelle Qualität, z.B. die Sehn-Sucht der Sucht zu begreifen. Als Kunst-Therapeutin helfe ich, den drängenden Inhalten Platz zu schaffen, sie ferner oder näher zu rücken, sie zu konturieren oder aufzulösen. Ich biete geeignetes Material zur Unterstützung der Formulierung, der entsprechenden Lösungsvorstellung, dem Kontakt mit der Realität.

Künstlerische und therapeutische Prozesse sind vielschichtig auf ein Ganzes bezogen. Sie erfordern Flexibilität und Erfahrung in der Suche nach Lösungen; sie erfordern eine stete Reflexion der eigenen Wahrnehmung und die liebevolle Annahme des Scheiterns; sie erfordern einen gewissen Galgenhumor und zugleich ein distanzierteres und reflektiertes Involviertsein: das sich Aussetzen der eigenen Bilder, die Erfahrung der Leere, der Krisen und Blockaden, ihre mögliche Überwindung und Lösung - bzw. überhaupt etwas in eine Form fassen, formulieren zu können. Sowohl die therapeutische als auch die künstlerische Arbeit brauchen Vertrauen, Gelassenheit und vor allem eine gewisse Absichtslosigkeit, da trotz aller Erfahrung und allem Wissen das Ergebnis des Prozesses nie vorhersehbar ist. So bleibt wohl auch das Sprachbild des Perspektivenwechsels in der Arbeit zentral, um etwas ins Auge zu fassen, den Blick zu öffnen, im Bilde zu sein und im Schauen zu begreifen. Jenes Begreifen, Fassen wollen von noch Unfassbarem oder auch nur Nebulosem betont auch die Handlungsorientierung, die der Lösungsorientierung verbunden ist: Die Verdinglichung von Ideen in der Unterscheidung von Illusion und Vision.

GRENZBEREICHE

Kunst endet dort, wo Realität beginnt. Es ist die Frage, ob sie wiederholt, was ist, oder ob sie transformiert. Der Charakter der Kunst wird zerstört, indem Utopien und Phantasien sich die Welt und die Menschen tatsächlich greifen. Künstlerisches Tun ist immer auch eine Übersetzungstätigkeit - so wie auch therapeutisches Tun. Die leichthin gesprochene Forderung, Kunst und Leben gleichzusetzen, kann tödlich enden. Die Kunst bedarf einer Moral: Der Moral, ihre Visionen als Visionen bestehen zu lassen. Es bleibt eine Gratwanderung. Es bleibt auch die Frage, inwieweit Gedanken bereits die Welt verändern. Dennoch sind auch im therapeutischen Rahmen Phantasien als solche zu kennzeichnen, um ihnen gleichzeitig einen sicheren Ort zu bieten. So schaffe ich in einer therapeutischen Situation einen künstlichen, strukturierten, formulierten Raum, losgelöst von der 'eigentlichen' Realität. Es ist dennoch ein realer Ort, um dort Handlungen zu erproben. Ein zeitlicher Rahmen ist gesetzt, Material steht zur Verfügung und die Therapeutin selbst in ihrer Kompetenz. Das Bild ändert sich durch die Betrachtung, nicht in sich selbst.

Der Prozess der Wahrnehmung verändert die Person. In ihrer Erkenntnis schließt sie sich und das Bild zu etwas Neuem in sich selbst - zu etwas Dritten - zusammen. Vom abstrakten, unendlich Denkbaren der Fläche begeben wir uns in den realen Raum mit einem so schonungslosen wie liebevollen Blick auf uns selbst. Es geht um die Existenz der PatientInnen in allem Ernst und aller Freude und oft auch um Leben und Tod. Die Gestaltung spiegelt dies wider. Gestaltetes kann erschrecken und erdrücken und erfordert sorgsame Begleitung. Kunst ist existenziell, auch wenn sie nicht das Leben selbst ist. Gerade dadurch kann sie erschrecken: Indem sie in ihrer Distanz unmittelbar betrifft. Indem wir das Scheitern riskieren, riskieren wir auch unsere Weiterentwicklung. Weichen wir aus und wehren dem Unbekannten, so stagnieren wir.

PAZZINI schreibt zur Angst und Abwehr von Bildern: 'Immer da, wo Angst abgewehrt werden muss, entsteht Kitsch, eine künstliche Harmlosigkeit und Eindeutigkeit.'... 'Wenn ich von Kitsch rede, meine ich auch das Erschrecken, das in seiner Wahrnehmung liegt. Ein Erschrecken über die eigene Unsicherheit, über den Wunsch nach glatter Oberfläche, Buntheit, Kindlichkeit und Ganzheit, von dem man weiß, dass er unerfüllbar ist.'... (Kitsch als) 'Nachahmung, die das beruhigte Schöne will, vielleicht als Schutz.' Kitsch wäre in diesem Sinne jene Harmlosigkeit der Bilder, die bei Menschen auffällt, die vor der Wucht der Erinnerung in scheinbare Idyllen flüchten. Mir selbst sind jene verharmlosenden Bilder in der therapeutischen Situation am auffälligsten: Bilder, die auf den ersten Blick harmonisch und leicht erscheinen und auf den zweiten Blick spüren lassen, wie wenig Luft ist für Zufälle oder Flexibilität. Kitsch ist damit eine ernst zu nehmende Angelegenheit, ein Schutzmechanismus, den wir aufmerksam beachten sollten. Und zu dem wir wohl alle die eine oder andere Beziehung hegen.

Kunst geht an die Grenze der Realität, oft an die Grenze des Erträglichen. Dennoch bleibt sie Fiktion, Abbild, Inszenierung. Ich bin nicht das Bild, das ich male. Es ist es selbst. Es ist eine Distanzierung und zugleich eine Aneignung. Künstlerische Auseinandersetzung ist nicht dasselbe wie Kunst-Therapie. Der künstlerische Prozess dient der künstlerischen Formulierung; der therapeutische Prozess der Heilung. Dazu Helmut HARTWIG: 'Dort wo die Kunst eine Art Lebenspraxis ist, in der ich mich zugleich von anderen Arten des Lebens symbolisch entfernen kann ... ist die Kunst ein Ganzes, das doch nur ein Teil ist.' ... 'Die Menschlichkeit kommt nicht aus der Kunst sondern zu ihr dazu: als Bereitschaft zur Kooperation. Nicht aus Pflichtgefühl, sondern weil die Kunst mit all ihrer Intensität zugleich die Erfahrung eines Mangels ist.' Die Kunst selbst kann uns ein Ganzes sein, doch ich muss wissen, dass sie ein Ab-Bild ist und nicht das Leben selbst. (Das Leben selbst sei ein Abbild des Göttlichen, meinten die antiken Philoso-

phen, und die Kunst sei wiederum ein Spiegel dieses Spiegels.) Indem mir mein Mangel bewusst wird, indem ich 'Teil-habe', werde ich ein Gegenüber. Im Bild gestalte ich ein Gegenüber, öffne ich Räume. Der Grenzbereich der Kunst spiegelt sich auch in ihrem Umgang mit dem Abbild der Realität. Der Übergangs-Bereich der Unschärfe ist hier Ausdruck davon, dass wir mit jedem Abbild nur Illusion erzeugen können.

UNSCHÄRFE

In der Gegenwarts-Kunst geht es (auch) um das Allgemeine und das Private, das Photographisch-Genaue und das Gemalte-Ungenaue, um ein Verwoben-Sein, um Vernetzung. Christian Boltanski schafft Räume - Erinnerungs-Räume - unbekannter verstorbener Schweizer. Deren Individualität hebt sich in der Menge auf, und doch besteht die Photo-Wand aus der Vielzahl der einzelnen, sorgfältig festgehaltenen Gesichter. Er selbst sagt: 'Der Grund dafür, dass ich, wie im Fall der 3000 toten Schweizer, immer mit einer großen Anzahl arbeite, ist, dass wir alle gleich und doch alle verschieden sind. Es ist immer wieder faszinierend, dass jedes Wesen austauschbar ist und gleichzeitig doch ein völlig eigenes Leben mit eigenen Wünschen lebt.' Als künstlerischer Akt der jüngsten Zeit ließ eine Frau sich selbst zu 'Barbie' umoperieren, Schritt für Schritt - Schnitt für Schnitt - einen vermeintlichen Makel nach dem anderen tilgend. Ein Portrait in Fleisch und Blut.

Mit der Ambivalenz des idealen Schönen spielt Rosemarie Trockel. Ihre 'Beauties' wirken nur auf den ersten Blick bestechend schön. Eine Irritation wird spürbar, aber nicht greifbar. Hier spiegelt sich nur die Hälfte eines Gesichts, verborgen montiert. Wir spüren das Unmenschliche, Unorganische der absoluten Symmetrie dieser Portraits noch bevor wir wissen, dass dies so ist. Unsere Augen erkennen mehr, als wir meinen. Wären wir vollkommen symmetrisch, ohne jegliche 'scheiternde' Abweichung - wir wären unerträglich. Das wusste vor allem Max Beckmann: 'Das Suchen nach dem eigenen Selbst ist der ewige, nie zu übersehende Weg, den wir gehen müssen... Belastet - oder begnadet - mit einer furchtbaren vitalen Sinnlichkeit, muss ich die Weisheit mit den Augen suchen.' Claudio Parmiggiani gab seinem Schatten-Bild den Namen 'Autoritratto', 'Selbst-Bildnis'. Wer sonst könnte unsere Existenz bezeugen, wenn nicht unser sichtbarer Schatten? Und doch ist unser Schatten Sinnbild für das, was wir noch nicht an uns kennen, was uns scheitern lässt - was uns menschlich lässt.

Jener Schärfe und Unschärfe der Wiedergabe des Menschen durch den Menschen haben sich einige KünstlerInnen verschrieben. Chuck Close teilt die übergroßen Photos in kleine Segmente

und malt diese kästchenweise von Hand. So entsteht ein persönlicher Duktus innerhalb der Wiedergabe der photographischen Abbildung. Von Weitem meint man, man bräuchte nur näher zu treten, schon würde sich die Unschärfe legen. Doch je näher man kommt, desto weniger erfasst man das Gesamtbild - und schließlich sieht man nur noch die einzelnen gemalten Segmente. Chuck Close hat der Wahrnehmungsforschung ein Stück geholfen: Ein Psychologe ließ StudentInnen die Bilder betrachten und den Abstand zum Bild markieren, an dem das Gesicht als Gesicht wahrnehmbar wurde bzw. die Kästchen in einzelne Segmente zerfielen. Es zeigte sich, dass beide Situationen sich eine Weile überlappten: Das Bild als Ganzes - also das Portrait - war schon zusammenhängend sichtbar, als noch die Kästchen deutlich erkennbar blieben.

Wir scheinen sehr schnell ein Gesicht wahrzunehmen - noch bevor wir es 'eigentlich' sehen. Wir kennen dies auch, indem wir in hellen und dunklen Flecken auf Kacheln und anderem oft Gesichter sehen oder Figuren. Gerhard Richter war einer der ersten Künstler, die den Blick für die Unschärfen schärften. Seine gemalten schwarz-weiß-Photos haben keinen Fixpunkt, keinen eindeutigen Moment der 'richtigen' Wahrnehmung, des 'richtigen' Abstands. Und trotzdem suchen wir vor der Leinwand danach und verändern laufend unsere Position. Ebenso spielt Sigmar Polke mit der Auflösung, den Pixel unserer Zeitungsbilder, die er wieder in Gemaltes übersetzt - durch die Größe der Leinwände scheint es kaum möglich, einzelne Gesichter in dieser Menschenmenge auszumachen. Doch unsere Fähigkeit zur Physiognomisierung schafft auch dieses. So schafft gerade die Unschärfe Deutliches. Wenn Francis Bacon seine sorgfältig gemalten Portraits immer wieder verzerrt, wird sowohl die Bild-Dynamik fast unerträglich gesteigert als auch die Person erst charakterisiert. Sie wird körperlich spürbar. Bacon übermalt die Portraits so lange, bis sie erkennbar werden. Er bindet seine bewegten Figuren an klare Räume, steigert so den Kontrast und schafft ein Gehalten-Sein.

Arnulf Rainer bezieht sich auf Vorgegebenes. Er übermalt Photos von sich und anderen, verzerrt und betont expressiv. Es geht immer auch um Grenzen - wie weit kann etwas kenntlich werden in seiner Unkenntlichkeit, wie weit kann Verdecken offenlegen. Wo verbindet sich die eigene Spannung mit der des Bildes. Alberto Giacomettis Portraits verschwinden fast im Bild-Raum - sehr klein wirken sie im ersten Moment. Doch sie wachsen im Betrachten; ihre Dichte wird spürbar und ihr Gewicht. Ähnlich wie Bacon erfasst Giacometti die Personen seiner Portraits in einem Prozess steten Überzeichnens und Übermalens - exakt gerade in seiner Unschärfe. Das Auge des Betrachters kann in den Linien wandern, dem Zeichenvorgang nachspüren und sich der Person immer wieder nähern. Je länger man schaut, desto stringenter werden die Bilder - es

ist wie ein Eintauchen in den Prozess des Malens, ein Sich-Hinein-Begeben in das Bild, hin zur Person. SARTRE schreibt zu den Arbeiten Alberto GIACOMETTIs: 'Darin liegt sein größter Erfolg. ... Indem er darauf verzichtet, genauer als die Wahrnehmung zu sein.' ... 'Wenn mir eine Einzelheit scharf und beruhigend erscheinen soll, brauche ich, ja darf ich sie nicht zum ausdrücklichen Gegenstand meiner Aufmerksamkeit machen.' Er beschreibt die Plastiken Giacomettis als 'absolute Distanz'. Dazu Max IMDAHL: 'Eben darin beruht die absolute Distanz, dass sich bei Annäherung an die Plastik nichts verdeutlicht'. Die Figur ist mehr Figur aus der Entfernung als aus der Nähe. Vergleichbar wäre der therapeutische Blick: Indem wir nur wahrnehmen, was wahrzunehmen ist, behalten wir unsere Distanz - und kommen gerade dadurch den Phänomenen nahe. Indem wir unsere eigene Erwartung inmitten der Wahrnehmung immer wieder hinterfragen, uns unser Scheitern des Erkennens eingestehen, sehen wir genauer.

PINOCCIO

Die eigenen Antworten der Kunst und dem Leben gegenüber entwickeln sich im Prozess der künstlerischen und der therapeutischen Arbeit. Ein Bild wirkt weiter; die Lösung eines Konfliktes ebenso. Andy CHICKEN sieht in der Geschichte Pinocchios - jener hölzernen Figur, die zu leben begann - die Qualität der Kunst: Das Eigenleben eines Werkes, nachdem es veräußert wurde. Und Rudi FUCHS meint: 'Ein Bild bleibt, wenn es fertig ist, zwar so, wie es ist, aber es erweitert sich dadurch, dass es Bedeutungsringe sozialer, moralischer oder sonstiger Art ansetzt.' Im Bild müssen Dinge offen bleiben, um den Betrachter einzubeziehen. Es ist ja eine der wichtigsten Fragen im Kunst-Schaffen: Wann höre ich auf? Wann ist das Bild fertig? Oft meinen wir, noch verdeutlichen und klären zu müssen - dabei ist es überflüssig, wenn nicht schädlich. Ähnlich wirkt eine über-interpretierende therapeutische Lösung oft weniger als das Lösungs-Bild an sich. Wir scheitern, indem wir das Scheitern auszuschließen versuchen.

Die meisten Maler haben sich immer wieder selbst portraitiert - zum einen wohl, da dieses Modell am ehesten zur Verfügung steht. Zum anderen auch, um sich selbst zu ergründen. Von Max Beckmann gibt es viele Selbstportraits. Er sagt: 'Ich habe mich ein ganzes Leben bemüht, eine Art Selbst zu werden. Und davon werde ich nicht abgehen und sollte ich in aller Ewigkeit in Flammen braten. Auch ich habe ein Recht.' Im Blick in den Spiegel und auf die Leinwand hat er dieses Recht auf sich selbst sein Leben lang verteidigt. Seine Bilder sind Inszenierungen, Masken, Theater - aber nicht, um sich dahinter zu verstecken, sondern um etwas von sich zu zeigen. Diese Suche nach sich selbst spricht von der Kraft des Scheiterns, die jene Suche erst ermöglicht. So wie bei Beckmann hat sich bei vielen der Blick auf sich selbst im Laufe der Jahre ver-

ändert: Die anfänglich selbstsicheren, herausfordernden Blicke werden brüchiger und eindringlicher. Das Leben selbst ist eingebrochen - bei Beckmann durch das Exil im 'III. Reich' - und die Lebensentwürfe hielten nur teilweise stand. Zugleich wird die Malerei gelöster und freier - auch hier werden Konventionen überwunden, wird Neues unvermittelter gewagt. Die meisten Maler ändern mit dem Alter Malweise und Gesichtsausdruck parallel. Lucian Freud, ohnehin mit scharfem, unverstelltem Blick, scheut sich nicht, sein Alter vorzuführen. Rembrandts Selbstbildnisse bezeugen alle Lebensphasen des Malers. Und Beckmanns Blick fordert mehr noch als den Betrachter sich selbst heraus.

Sich selbst auf der Spur ist Cindy Sherman, ausschließlich sich selbst. Sie ist vielleicht das weibliche Pendant zu Max Beckmann. Gemeinsam ist beiden die Inszenierung. Cindy Sherman gestaltet ihre Photos und Rollen detailbesessen, bezieht sich oft auf kunsthistorische Vorbilder. Je weiter weg sie von sich scheint, desto näher kommt sie sich dabei; je mehr Rollen sie einnimmt, desto eigener scheint sie zu werden. Es erinnert an die Übung des Enlightenment - 'Sag mir, wer Du bist': Je mehr Schalen ich abwerfe, desto mehr scheine ich zu haben, desto weniger kenne ich mich und desto näher komme ich mir selbst.

Kunst und Therapie arbeiten mit der steten Übung des Scheiterns. Bei seiner Eröffnungsrede 'Flüchtige Bewegungen zerstören die vertraute Sicht der Welt' fasste Franz Littmann den Aspekt des Scheiterns in den Arbeiten von Thomas Hellinger in folgende Worte: 'Das Unbekannte, die blitzartige, neue Einsicht gelingt am ehesten, wenn das Wiedererkennen scheitert. Genau dieses Scheitern steht deshalb im Mittelpunkt der Malerei von Thomas Hellinger. Indem er wie ein Filmregisseur mit Überblendungen, Doppelbelichtungen, Überlagerungen, Spiegelungen und Verschleierungen operiert, gelingt ihm eindrucksvoll die Inszenierung ebenso leerer wie tiefgründiger Traum- und Trugbilder. Farbflächen, die übereinander gleiten, Farbübergänge, hinter denen Brückenarchitektur und Architekturfragmente hervor scheinen, Farbfelder, die sich zu Wolken zusammenballen oder - wie dichter Nebel - den Blick verdecken: dauernd spürt man den Impuls, etwas Verborgenes aufzudecken.'

Jenes Glatteis, auf das wir uns begeben im steten Scheitern des Ergreifens dessen, was uns so sichtbar vor Augen scheint, führt uns letztlich zu uns selbst. Sich auf das Glatteis zu begeben heißt ja auch, neue Formen des Fortbewegens zu erlernen, die alten zu hinterfragen, offen zu bleiben, Stürze zu wagen. So schreibt Max Imdahl in seinem Aufsatz 'Moderne Kunst und visuelle Erfahrung' zur Kunst, was wir auch zur Therapie sagen könnten: 'Unvoreingenommenheit heißt, dass wir nicht

von einem schon etablierten, vorgefassten Kunstbegriff ausgehen, sondern offen und zugleich nachdenklich auf das, was wir noch nicht gesehen und so noch nicht gewusst haben, hinsehen. Die Kunst ist immer auch anders als unsere mitgebrachte Vorstellung von ihr. Wäre das nicht so, käme sie zum Stillstand, könnte nicht mehr leben. Die Kunst bestätigt keineswegs immer nur das, was wir schon wussten, vielmehr macht sie bisher Ungewusstes oder auch Unbewusstes bewusst. Sie erweckt Bewusstsein.' Vielleicht scheitert ja auch der Dialog zwischen Kunst und Therapie. Dann aber hoffentlich in jener konstruktiven Form des steten, sich wandelnden Scheiterns, Bewusstsein schaffend.

Literatur:

Susan Sontag 'Im Zeichen des Saturn', Fischer Taschenbuch, Carl Hanser Verlag München, Wien, 1983

Walter Benjamin zitiert in: Susan Sontag (s.oben)

Hans-Georg Gadamer zitiert in: Psychologie heute „Der schöpferische Prozess“, März 2002

David Sylvester „Gespräche mit Francis Bacon“ Prestel Verlag München 1983

Karl-Manfred Pazzini „Wenn Eros Kreide frisst“, Klartext Verlag Essen 1992

Helmut Hartwig „Kunst und Therapie: Ist die Kunst noch zu retten?“ aus: 'Wenn Worte fehlen, sprechen Bilder' Schottenloher Hrsg., Kösel-Verlag GmbH & Co. München 1994, Band 2

Christian Boltanski Katalog „Face to Face to Interspace“, Hatje Cantz Verlag 1999

Max Beckmann zitiert in „Zeit-Magazin“ Petra Kipphoff

Max Beckmann: Katalog „Face to Face to Interspace“, Hatje Cantz Verlag 1999

Jean Paul Sartre „Porträts und Perspektiven“, Rowohlt Verlag, Reinbek 1968

Rudi Fuchs „Kunstforum“, Gespräch m. H.-N. Jocks, Januar 2000

Franz Littmann, Eröffnungsrede zur Ausstellung Thomas Hellinger, Galerie Knecht Karlsruhe 2001

Max Imdahl „Zur Kunst der Moderne“, Band 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt / Main

Ruprecht Geiger (Ruprecht Geiger, Kat., Hrsg. Helmut Friedel, Lenbachhaus München 1988)

Abbildungen:

Gerhard Richter „Onkel Rudi“, 1965, 87x50 cm

Rosemarie Trockel „Beauty“, Detail, Installation Wien 1995, je Plakat 119x84 cm

Alberto Giacometti „Großer sitzender Akt“, 1957, 154x59 cm