

24 Traut euren Augen! Traut euren Empfindungen!

Neue Wege der Kunstwahrnehmung

Karolina Sarbia

24.1 Therapie und Wahrnehmung – verbinden, was zusammengehört

Der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer hat in einer Rezension anlässlich einer Ausstellung christlicher Kunst ein Plädoyer dafür gehalten, die Bilder aus der »Indolenz des kunsthistorischen Schlummers zu erwecken«, um ihr ethisches, soziales Potenzial zu reaktivieren. »Kunstschätze«, mahnt er, »dürfen nicht von Fachleuten eingesargt werden.« (Sauerländer 2000, S. 15) Jedes Kunstwerk, ob historisch oder zeitgenössisch, will, sofern es einen Wirkradius entfalten soll, erschlossen und ins Licht des Bewusstseins der Betrachter gehoben werden. Um diesen Wahrnehmungsvorgang geht es im folgenden Beitrag. Die Kunsttherapeutin leiht sich den Blick der Kunsthistorikerin, und die Kunsthistorikerin verbindet den interpretativen, manchmal kalten Zugriff auf ein Werk der Bildenden Kunst mit der subjektiven Sichtweise des Betrachters. In diesem Fall sind es junge essgestörte Frauen, die sich Künstlerinnenvideos anschauen und mit mir gemeinsam diskutieren.

Ich stelle einen neuen Ansatz in der rezeptiven Kunsttherapie vor, der den Fokus von der Kunstwahrnehmung auf die Selbstwahrnehmung richtet. Kunstwerke in den therapeutischen Prozess einzubeziehen, ist nicht ganz neu. Aber Kunstwerke als Basis für eine Therapie der Wahrnehmung zu benutzen, ist durchaus neu. Vor dem Hintergrund der wichtigsten rezeptiven Ansätze in der Kunsttherapie soll das Spezifische meines methodischen

Ansatzes hervortreten. Neu ist auch die Art der Fallbesprechungen, die ich Kunsttherapeutische Werkbesprechungen nenne. Ein Beispiel wird im Praxisteil wiedergegeben. Es handelt sich um das Video mit dem Titel »Reservereifenperformance« der Künstlerin Maren Strack. Allerdings finden die Werkbesprechungen nicht hinter verschlossenen Türen statt; im Gegenteil, die Tür wird geöffnet und das, was sich im Kunstraum ereignet hat, wird, was im Therapiebereich eher unüblich ist, transparent gemacht und interessierten Lesern zur Diskussion gestellt.

Rezeptive Ansätze in der Kunsttherapie

In der Kunsttherapie wurden in den vergangenen zwanzig Jahren verschiedene Ansätze entwickelt, denen zufolge die Rezeption von Kunstwerken eine Freisetzung von heilenden Kräften bewirken kann. Pöppel (2006) hat diese Methoden systematisch aufgelistet und in ihren Grundlagen untersucht. Wesentlich für die kunsttherapeutische Sichtweise ist, dass sie, anders als Kunsthistoriker, nicht nach der Bedeutung oder dem Kontext eines Kunstwerkes fragt, sondern immer von der Wirkungsweise auf den Betrachter ausgeht. Am deutlichsten wird dies in der von dem Chirurgen Gerhard H. Ott bezeichneten »Ikonotherapie« (Ott 1996, S. 223), einem Ansatz zur Behandlung von Patienten im Krankenhaus mit originalen zeitgenössischen Kunstwerken, die allein durch ihre unmittelbare Präsenz wir-

ken sollen – im Sinne einer Medizin für die Seele.

Der Begriff »Rezeptive Kunsttherapie« wurde 1989 von Leuteritz am Beispiel des Isenheimer Altars von Grünewald erstmals ausgearbeitet. Er geht von einem aktiven Betrachtungsvorgang aus, der als »schöpferische Leistung« (Leuteritz 1996, S. 264) gewürdigt wird – analog dem Schaffensprozess des Künstlers. Die »seelische Resonanz« (ebd., S. 263), die die Verbindung zwischen Werk und Betrachter herstellt, ist es, die über die emotionale Beteiligung des Betrachters am Werk seelische Formbildungsprozesse in Gang setzt, die heilende Wirkung entfalten.

Auch Petzold arbeitet im Rahmen seines integrativen Therapieansatzes mit rezeptiven Methoden, jedoch nicht mit Originalen, sondern Kunstdrucken. Nach ihm wirken Kunstwerke wie ein Spiegel, insofern das Betrachten einer Projektion gleichkommt, die immer auch das Wahrnehmen seiner Selbst beinhaltet. Auch hier wird der Betrachter vom Kunstwerk mehr intuitiv angerührt, spürt seine »innere Resonanz« (Petzold 1999, S. 123), die im anschließenden Verbalisieren ins Bewusstsein gehoben wird. Das Förderliche am rezeptiven Vorgehen sieht er darin, dass das Kunstwerk eine kommunikative Ebene eröffnet, die nicht vom Therapeuten geleistet werden muss.

Darin steht er dem Ansatz des Psychotherapeuten Georg Franzen, der mit psychisch kranken Patienten in Museen arbeitet, nahe. Er sieht in der Kunst ein hilfreiches, nonverbales Mittel zur Unterstützung der verbalen Kommunikation, das selbst bei schwer gestörten Menschen greift. Aber rezeptiv heißt für Franzen »mit der Betrachtung von Kunstwerken psychotherapeutisch zu arbeiten« (Franzen 1997, S. 303). Die therapeutische Wirkung rezeptiver Verfahren untermauert er mit der psychoanalytischen Selbstpsychologie von Kohut als theoretischem Erklärungsmodell. Identitätssuche und Selbsterfahrung müssen nach seinem Verständnis auch in die kulturelle und psychosoziale Erfahrung eingebettet sein. Seine These: »Rezeptive Arbeit mit Bildern in

der Therapie sollte nicht unter Ausschluss des kunsthistorischen Quellenmaterials und der Künstlerbiografie erfolgen.« (ebd., S. 311) Deshalb bezieht er Künstlerviten wie z. B. von van Gogh oder Camille Claudel, die Ähnlichkeiten zu Krankenbiografien aufweisen, in seinen rezeptiven Ansatz mit ein.

Auch Kraft betont in seinem analytisch-kunstpsychologischen Ansatz die Wichtigkeit der »Psyche des Künstlers« für die Analyse eines Werks. Kunstwerk und Künstlerbiografie können nicht isoliert voneinander betrachtet werden und auch der Betrachter mit seiner eigenen Biografie muss in die Werkanalyse Eingang finden. Nicht »das Werk an sich« wird analysiert, untersucht wird die Beziehung zwischen uns selbst und dem Kunstwerk im Sinne einer Erkundung, die im günstigsten Fall zu einer Selbsterkenntnis führt (Kraft 1988, S. 282). Er entwickelt ein interaktionelles Konzept der sogenannten »Dyaden zu dritt« (ebd., S. 284), wo er die »Zwei-Personen-Psychologie« aus der psychoanalytischen Therapiemethode auf die Werkbetrachtung überträgt.

Worüber sich alle Theoretiker in der Kunsttherapie einig sind: Im Rezeptionsvorgang wird für den Betrachter etwas erfahrbar, das er andernorts nicht in der Art erfahren würde. Er wird vom Künstler an Prozessen beteiligt, die nicht seine eigenen sind, wohl aber in der Auseinandersetzung eigene anregen können. Immer ist das Kunstwerk ein geeignetes Medium für Identifikations- und Projektionsvorgänge. Mir persönlich wird bei all den Ansätzen zu viel projiziert und zu wenig gesehen. Der eigene Blick wird selten gehalten und hinterfragt. Umgehend ist die Kunst bei Seite gelegt und der Betrachter mit seiner (Kranken-)Biografie im Fokus. Wo ist der Raum, der entsteht, wenn Wahrnehmungsbemühungen am Werk sind, in der Absicht etwas sehen zu wollen, das man nicht schon kennt, noch bevor man es geschaut hat?

Die »Kunsttherapeutische Werkbesprechung« – ein neuer Ansatz in der Kunsttherapie

Der Begriff **Kunsttherapeutische Werkbesprechung** (KT WB) setzt sich aus verschiedenen Bausteinen zusammen. An den Kunstakademien gibt es Vortragsreihen mit dem Titel: »Künstler sprechen über ihre Arbeit«. Nicht das Werk allein ist interessant, sondern auch die Person, die Arbeitsweise, die Haltung, der Kontext der Arbeit. Ferner gibt es sogenannte »Werkgespräche mit KünstlerInnen«, eine Interviewform, die den Schwerpunkt weniger auf die Lebens- als die Arbeitszusammenhänge legt (<http://www.werkgespraeche-kunst-sarbia.de/>). Bei der KT WB hingegen ist die Künstlerperson außen vor, auch die Künstlerbiografie oder Künstleraussagen. Das Werk steht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die KT WB ist eine Gesprächsform, die in Teilen an das museumspädagogische Konzept »Sehen Sie selbst« der Kunstvermittlerin Anette Philp angelehnt ist (Philp 2002), jedoch mit therapeutischer Zielsetzung.

Das Setting gestaltet sich immer gleich. Eine Gruppe von mindestens vier und maximal acht TeilnehmerInnen trifft sich regelmäßig für zwei Stunden an einem Ort, der weniger ein Ort der Therapie, als vielmehr ein Ort der Kunst ist. Pro Sitzung werden ein oder maximal zwei Arbeiten ausgesucht. Diese Reduktion auf eine Sache fördert nicht nur den Prozess der Auseinandersetzung, sondern entschleunigt in erster Linie den Wahrnehmungsvorgang. Sie stellt das andere Extrem des allgemeinen Besucherverhaltens im Museum dar, das, wie zwei empirische Studien belegen, nur ca. acht Sekunden Verweildauer vor jedem einzelnen Exponat beträgt (Schulze 1994, S. 111).

Wie beim Malen bedarf es keiner Voraussetzungen seitens der Teilnehmer außer den Mut, die eigene Wahrnehmung zu benutzen, Fragen zu stellen und sich zu trauen, diese in der Gruppe zu artikulieren. Der eigene Augenschein ist es, mit dem alles beginnt. Was zählt,

ist einzig und allein das Bemühen, selbst zu sehen und genau zu sehen. Sehen ist eine Übung, die gelernt sein will. Es ist das Vertrauen in die eigene Wahrnehmung, die Sicherheit gibt, und der Wille, sich zur eigenen Sichtweise zu bekennen.

Die protokollierten Bayer-Gespräche von Max Imdahl

Anregung und Vorbild für die KT WB sind die fesselnden Bildanalysen des Kunsthistorikers Max Imdahl (1925–1988), wie er sie uns in den protokollierten Bayer-Gesprächen am Beispiel moderner Kunst hinterlassen hat (Imdahl 1982). In sechs Seminaren von jeweils zweistündiger Dauer diskutierte er mit Arbeitern und Angestellten der Bayer AG Leverkusen jeweils drei Werke der Moderne. Seine intensiven »Bildbesprechungen« sind immer zielstrebig auf Erkenntnis ausgerichtet; Erkenntnis als rationaler Akt und Erkenntnis als eine am Kunstwerk zu machende Erfahrung, die die Augen für das Dargestellte öffnet. Am Ende sieht man ungleich mehr als am Anfang. »Sehendes Sehen« nannte Imdahl diesen Vorgang. Seiner Methode bildgerechter Interpretation gab er den Namen »Ikonik«. Nach Imdahl birgt jedes Kunstwerk das Paradox in sich, dass es etwas ins Bild setzen kann, für das es keine außerbildliche Wahrnehmung gibt. Gerade in der Uneinholbarkeit des Kunstwerks durch die Sprache wird sein genuin bildstiftender Sinn erfahrbar.

Imdahl ging es immer darum, sich selbst als Person und nicht als ästhetischer Betrachter zum Kunstwerk zu positionieren. Anhand eines kurzen Gesprächsauszugs möchte ich diesen Übergang ins Persönliche dokumentieren. Ein Teilnehmer, der im Verlauf des Gesprächs über konstruktive Bilder von Josef Albers und Max Bill immer mehr irritiert und konsterniert war, beschwerte sich am Ende darüber, dass er nicht mehr unterscheiden könne, ob das Kunstwerk nun eine Rechenaufgabe, Tüftelei oder Kunst sei. Darauf Imdahl: »Das spielt doch gar keine Rolle mehr! Die Frage

ist, wie sie über ihre eigenen Möglichkeiten des Verstehens und über das, was Ihnen sozusagen zugemutet werden kann an Beschäftigung, wie Sie sich selbst dazu stellen. Wenn Sie sagen, Teufel noch, da werde ich nicht damit fertig, ... Was ist das für eine wahnsinnige Erfahrung, das ist eine ganz irre – ob das nun was mit Kunst zu tun hat oder nicht – mag es sein wie es will! Kunstverdacht besteht jedenfalls in dem Maße, wie die Erfahrung, die Sie machen, und die Überlegung, die Sie an die Erfahrung anknüpfen, ungemacht blieben und ungedacht blieben, wenn es solche Sachen nicht gäbe.« (Imdahl 1982, S. 38)

Die Methode der »Begleitenden Wahrnehmung«

Die KT WB basiert auf der Methode der »Begleitenden Wahrnehmung«. Sie ist das kunstrezipierende Pendant zur bildproduzierenden Praxis des »Begleitenden Zeichnens«, die ich an anderer Stelle in ihrer theoretischen Herleitung und praktischen Durchführung dargestellt habe (Sarbia 2012, S. 69). Ausgehend von drei Fragen entwickelt sich die Methode in drei Phasen, die in der Praxis fließend ineinander übergehen:

- Was sehe ich? Die Beschreibung des Kunstwerks.
- Was empfinde ich? Die Wahrnehmung der ausgelösten Gefühle.
- Was denke ich? Die Verbindung zur eigenen Lebenssituation und wenn möglich auch zur Krankheit.

Die Teilnehmer werden am Anfang aufgefordert, sich das Werk in Ruhe gemeinsam anzuschauen und ihren persönlichen Eindruck auf einem Zettel zu notieren. Alles, was auftaucht, Gedanken, Gefühle, Assoziationen, sind nicht nur erlaubt, sondern erwünscht – ungeordnet, ungefiltert, widersprüchlich. Es soll so wertfrei wie möglich gefühlt und gedacht werden. Am Anfang steht das eigene Erleben, das durch keine Hintergrundinformationen verstellt sein soll. Bei der anschließenden Besprechung

wird deutlich, wie weitläufig das Spektrum unterschiedlicher Eindrücke ist. Hier wird unmissverständlich das Aufbrechen der eigenen Sichtweise erlebt. Es geht hin und her, alle sind involviert, ohne reflektierende Distanz. Dazu eine Teilnehmerin aus einer schriftlichen Feedbackbefragung: »Ich dachte nicht, dass ein Video oder ein Bild wie im Museum so viel auslösen könnte, wenn man da tiefer reinght und sich einlässt. Es sind ja oft so Minisequenzen, die so Unterschiedliches auslösen. Was der einen auffällt und bedeutsam ist, merkt die andere gar nicht.«

Wahrnehmen – Empfinden – Deuten

Bei der Kunstwahrnehmung trügen nicht die Sinne, sondern das Urteil über sie und die Geschwindigkeit des Fällens. Diese These teile ich mit dem Wahrnehmungspsychologen Wolfgang Tunner (Tunner 1999, S. 36), der zwischen den Kategorien Wahrnehmen – Empfinden – Deuten unterscheidet und dafür plädiert, das Vertrauen in die eigene Empfindung zu stärken, um ein ästhetisches Urteil treffen zu können. »Denn wer seinen Empfindungen misstraut, kann nicht die Hingabe erreichen, welche die Wahrnehmung benötigt, um ein Verständnis für die Kunst zu gewinnen. Empfindungen aber brauchen Zeit, um sich zu entfalten.« (ebd., S. 38) Da das Erkennen von Empfindungen immer mit Sprache verbunden ist, die mit ihren Regeln erheblichen Einfluss auf unsere Wahrnehmung nimmt, so behauptet Tunner weiter, sei das Sehen nahezu immer mit einem Urteil verbunden. Nach ihm sprechen wir weniger eine Sprache der Empfindungen als eine der Beurteilungen, sodass das Spezifische an der Wahrnehmung von Kunst auf der Strecke bleibt, wenn das Wort schon eingreift, noch bevor die Empfindung Zeit hat, sich zu entfalten. Für eine Schule des Sehens ist es deshalb von Bedeutung, das Sehen um der Empfindung willen vom Zwang der Worte zu befreien, um einen möglichst unbefangenen Blick zu entwickeln, der die Voraussetzung dafür ist, Erkenntnisse bildhaft zu gewinnen. Es

handelt sich um eine Übung, das Sehen vom Deuten zu unterscheiden, denn oft schränkt eine Deutung die Wahrnehmung von vornherein ein.

Die Praxis zeigt, dass es vor allem die affektiv getragenen Deutungen sind, die zu einem Teufelskreis der Bestätigung führen. Die Beteiligten erkennen z. B. relativ schnell, dass nicht das Kunstwerk die Eigenschaft »ängstlich«, »aggressiv« oder »attraktiv« besitzt, sondern man die Eigenschaft, die der eigenen Sichtweise entspringt, dem Kunstwerk zuschreibt. Der Vorgang der Projektion und Identifikation ist leicht in Gang zu setzen, aber die Projektion wieder vom Kunstwerk zu lösen und als subjektive Konstruktion zu charakterisieren, erfordert eine ausdauernde Wahrnehmungsbereitschaft, die nur zu erlangen ist, wenn ausreichend Zeit auf die Wahrnehmung verwendet wird. Der schnelle und leicht übersehbare Übergang vom Wahrnehmen zum Deuten verleitet dazu, den Kunstwerken Eigenschaften zuzuschreiben, die zwar den subjektiven Eindrücken entsprechen, objektiv gesehen aber nicht am Kunstwerk nachweisbar sind. Dieses Dilemma ist nur dadurch zu beheben, dass man den Wahrnehmungsprozess intensiviert, indem man den subjektiven Eindruck an Merkmalen des Kunstwerks versucht zu begründen und das Kunstwerk als Korrektiv für die eigene Wahrnehmung benutzt.

Zu den Kompetenzen der Gruppe

»Verstehen ist eine Arbeit, das hat man klarzumachen.« (Brock 1977, S. 132) So kommentiert Bazon Brock sein Konzept der »Besucherschule«, das er 1972 auf der documenta 5 zum ersten Mal vorgestellt hat. Er verstand seine Art der Kunstvermittlung als eine künstlerische Form des »action teaching«. Authentizität und Offenheit sind für ihn zwei wesentliche Merkmale des Kunstvermittlers, um einen Dialog auf Augenhöhe zu führen. Therapeutisch gewendet heißt das, in eine echte, nicht professionell »gespielte« Beziehung zu den Teilnehmern zu treten, sich ihnen zuzuwenden

und sie verstehen wollen. Die wertschätzende Qualität der Beziehung prägt unsichtbar den kommunikativen Prozess der Kunstaneignung als ein lebendiges Verstehen. Es ist auch die Erfahrung von Philp, die sich in ihrem gruppendynamischen Ansatz an der Methode der themenzentrierten Interaktion von Ruth C. Cohn orientiert, dass sich diese Haltung auf die Begegnung mit dem Kunstwerk überträgt: es verstehen wollen, nicht einordnen oder beurteilen, spüren, dass es hier nicht um richtig oder falsch geht (Philp 2000, S. 25). Nur in einem positiven Klima werden sich die Teilnehmer trauen, Unfertiges zu äußern. Dafür muss man die Voraussetzungen schaffen. Das selbsterkennende Sehen bedarf lediglich eines strukturierten Rahmens. Mit Philp teile ich die Ansicht, dass genau darin die Aufgabe des Gruppenleiters besteht: Struktur anzubieten und das Gespräch zu moderieren. Dass dieser gemeinsame Prozess nicht einfach eine Summierung von Positionen, sondern eine Potenzierung dessen ist, was ein Einzelner wahrnehmen kann, unterstreicht eine Patientin: »Für mich ist die Gruppe wichtig, um auch die Meinungen der Anderen zu hören, um seine eigene Meinung oder besser Sichtweise nochmals zu hinterfragen, weil durch die Sichtweise der Anderen wird die eigene auch nochmal aufgebrochen, gegengespiegelt.«

24.2 Die kunsttherapeutische Werkbesprechung in der Praxis am Beispiel junger Frauen mit Essstörungen

In Zusammenarbeit mit Münchener Essstörungseinrichtungen habe ich im Rahmen eines Promotionsvorhabens ein Projekt mit jungen essgestörten Frauen initiiert und durchgeführt. Alle hatten sie klinische Therapieerfahrung und waren inzwischen nicht mehr akut von der Essstörungssymptomatik betroffen, wurden aber weiterhin einzeln oder in der Gruppe psychotherapeutisch betreut.

Alle waren sie in Ausbildung bzw. im Studium oder gingen einer geregelten Arbeit nach. Fast zwei Jahre lang trafen wir uns regelmäßig im 14-tägigen Rhythmus nach Arbeitsende. Die Teilnahme war freiwillig. Mit der Zeit bildete sich ein konstanter Personenkreis heraus, der immer kam, zwischen vier und sechs Frauen. Nie waren es mehr als acht Personen. Das Alter der Frauen lag zwischen 19 und 32 Jahren.

Treffpunkt für unsere Veranstaltung war das digitale Spiegelarchiv, genannt *spiegel 13*, das an die gleichnamige Ausstellungshalle der Stadt München angrenzte. Der *spiegel 13*, der 2013 städtischen Sparmaßnahmen zum Opfer fiel, war ein Ort zur Präsentation zeitgenössischer Videokunst in Form einer Präsenzvideothek, gegründet von Matthias von Tesmar und Christian Gögger. Basis der Videothek war die Sammlung der damals im Umbau befindlichen Städtischen Galerie im Lenbachhaus. Der *spiegel 13* war zudem ein Ort, an dem man die Videos auf einer großen Leinwand in einer alten, mit rotem Samt überzogenen Kinobestuhlung schauen und hinterher in einer Art Lounge auf lässigen Sitzkissen miteinander diskutieren konnte. Nachdem der *spiegel 13* als Archiv neuer medialer Kunst konzipiert war, benötigte man dort zu allen Tageszeiten Kunstlicht. Es war ein spezieller »clos lieu« in Sachen Kunst, halb öffentlich, halb privat, klein, dunkel, abgründig, heimelig.

Zum Verhältnis von Kunstwerk und Krankheitsbild

Das Lenbachhaus besitzt in seiner Videosammlung Originalvideos von feministisch engagierten Künstlerinnen wie Ulrike Rosenbach, Barbara Hammann, Friederike Petzold u. a. aus den Siebzigerjahren. In Form von Kopien der Originale konnte ich im *spiegel 13* auf diesen Bestand zugreifen, verwendete im Laufe des Projektes aber zunehmend auch Videos von zeitgenössischen Künstlerinnen. Die Auswahl der Kunstwerke im Hinblick auf Essstörungspatientinnen ist genau überlegt.

Dazu gibt es ein Konvolut von Theorien, das hier im Praxisteil nicht wiederzugeben ist. Der Basisgedanke jedoch ist, dass eine gezielte Auseinandersetzung mit künstlerischen Positionen als kunsttherapeutisches Instrument dann sinnvoll genutzt werden kann, wenn die ausgewählten Kunstwerke in einem evidenten Zusammenhang mit dem Krankheitsbild stehen.

Zur Verdeutlichung: Von Essstörung betroffene Frauen haben extreme Schwierigkeiten mit ihrer Rollenfindung und dem Selbstwert als Frau. Symptomatisch für dieses Krankheitsbild ist neben den biografischen Umständen auch das Fehlen weiblicher Selbstkonzepte. Den Patientinnen mangelt es an authentischen Vorbildern, nachdem sie die Mutter in der Regel ablehnen. Sie hungern nach Selbstbestimmung und üben sich in der Therapie im Erarbeiten von individuell stimmigen Lebensentwürfen. Die Suche nach weiblicher Identität ist *das* Verbindungsstück zu den Videoarbeiten der Künstlerinnen. Gerade die Anfänge der sogenannten »Frauenkunst« in den Sechzigerjahren lesen sich wie eine Geschichte des Wunsches der Künstlerinnen nach Selbstbestimmung und Selbstdefinition. Sie stehen für eine künstlerische Grundlagenforschung, die Frauen- und Körperbilder, wie sie in der Alltags- und Kulturgeschichte unter männlicher Herrschaft gebildet wurden, kritisch hinterfragen und bildnerisch analysieren. Ziel war es, die traditionellen Rollenbilder unter weiblicher Kompetenz mit selbstgewählten Attributen zu erweitern, um neue Identifikationsmuster für Frauen zu entwerfen. Sie suchten nach weiblichen Vorbildern in der Geschichte und konstruierten neue Bilder für die Gegenwart (Nabakowski et al. 1980, S. 176 ff.). Der weibliche Körper wurde nicht nur zum Objekt der Untersuchung, er wurde selbst zum Material künstlerischer Darstellung (Engelbach 2001). Künstlerinnen verließen das Feld der Malerei und entdeckten das Medium Video für sich, das nicht schon von Männern vordekliniert war, und entwickelten im Zuge dessen spezielle Arten von Performances, die



Abb. 24-1 Maren Strack:
Reservereifenperformance.
Standbild 1.

sich im Kern um weibliche Selbstkonzepte und Identitätsfragen drehen (Schubinger 2004).

Während Patientinnen ihren Körper meist unbewusst als Austragungsort pathologischer Handlungen nutzen, verwenden die Künstlerinnen im Gegensatz dazu ihren Körper als Austragungsort künstlerischer Handlungen offen und reflektiert. Fehlende weibliche Identitätsentwürfe einerseits treffen auf zeitgemäße Identitätskonstruktionen andererseits. Seit den 1970er Jahren offerieren Künstlerinnen ein immenses Repertoire von Statements zur Definition von Geschlechterrollen, die es wert sind, offen und kritisch rezipiert zu werden. Und zwar von dem Personenkreis, der mit der Suche nach der eigenen weiblichen Identität enorm beschäftigt und meist heillos überfordert ist: den essgestörten jungen Frauen.

Kunsttherapeutische Werkbesprechung über die »Reservereifenperformance« von Maren Strack

Die »Reservereifenperformance« (Galerie der Künste, Berlin 2008, ► Abb. 24-1; ► Abb. 24-2) dauert 15 bis 20 Minuten. Mit einer Gruppe von fünf jungen Frauen mit Essstörungen habe ich die sechsminütige Videodokumentation angesehen (anzusehen unter <http://vimeo.com/channels/marenstrack>).

Das Gespräch ist digital erfasst und transkribiert. Nach einer kurzen Beschreibung des Videos folgt eine inhaltliche Zusammenfassung der Werkbesprechung.

Das Video dokumentiert eine Performance, die an einem Sommerabend in einem kleinen, hinterhofähnlichen Außenraum vor einer Mauer stattgefunden hat. Es ist dämmerig bis



Abb. 24-2 Reservereifenperformance. Standbild 2.

dunkel, als sich plötzlich eine schwarze Figur auf dem Betonboden zu räkeln, zu dehnen und zu strecken beginnt, bis sie sich schließlich vom Boden erhebt und in ihrer ganzen Erscheinung aufrichtet. Sowohl Hände als auch Füße der weiblichen Person sind mit schwarzen Autoersatzreifen ummantelt. Auf dem sportlich enganliegenden Turndress ist in Vergrößerung das Muster von Reifenprofilen angebracht, eine Art Reifentrikot. Die Performerin trägt zudem eine Kopfbedeckung aus demselben Material, die ihr das Aussehen einer Rennfahrerin im Stil der Zwanziger Jahre verleiht, sowie schwarze Knie-, Hand- und Ellbogenschoner. Ihre Miene ist ernst. Es ist sehr ruhig. Außer dem Rollen und Quietschen der Reifen ist während der ganzen Aufführung kein Geräusch zu hören.

Normalerweise sind es die rollenden Autoreifen, die das immobile, metallene Fahrgestell in Bewegung versetzen. In diesem Fall ist es umgekehrt. Der Körper der Künstlerin ist extrem gelenkig und bewegt die Reifen. Die Autoreifen stellen nicht nur eine Arm- und Fußverlängerung dar, sie erweitern auch das Spektrum der Bewegungsmöglichkeiten mit dem Körper: er kann nicht nur auf zwei Beinen, sondern auf allen Vieren rollen. Die Choreografie gleicht einem Tanz auf Rädern. Die einzelnen Bewegungselemente fließen ineinander, die Figuren, die sie stellt, wirken wie mobile, lebendige Skulpturen, die zusammen mit dem Schattenwurf an der Wand interferierende, harmonische Bildmuster hervorbringen. Der Bewegungsablauf ist in kleine überschaubare Bewegungseinheiten zerlegt. Die geradezu artistische Beweglichkeit der Künstlerin wirkt sehr leicht und ist dennoch nur mit enormer Kraftanstrengung und Konzentration aufrechtzuerhalten. Am Schluss entfernt sie zuerst die Arm-, dann die Fußreifen und rollt in weitem Bogen auf Rollschuhen von der Bühne.

Zusammenfassung des Gesprächs

Vom Kriechen zum aufrechten Gang

Zunächst wurden die Performerin in ihrem Outfit und die Requisiten in der Örtlichkeit präzise beschrieben. Danach richtete sich die Wahrnehmung auf die Entwicklung der Bewegung, die bei den Teilnehmerinnen eine Flut von Bildern auslöste. Allen war aufgefallen, dass sich die Gesamtbewegung vom anfänglichen Kriechen hin zum aufrechten Gang entwickelt hat. Eine Teilnehmerin assoziierte mit dieser Bewegung »eine symbolische Entwicklung vom Kind zum Erwachsenen«. Eine andere sah in dem Bewegungsablauf mehr ein Spiel mit Reifen, das mit zunehmender Dauer an Ernst gewann. Das Abwerfen der Reifen verglich sie mit dem Abwerfen von Ballast.

Wieder eine andere fokussierte auf den Aspekt der Balance: Während Reifen normalerweise am Boden haften, erhob sich die Künstlerin vom Boden und lernte zu balancieren. Die schweren Fremdkörper wirkten zunehmend leichter und die Künstlerin wirkte sogar ein bisschen übermütig, fast kess, als sie die Hände nach oben hielt und die Reifen drehte. »Sie wirkt später so sicher. Man merkt, dass sie die Balance gefunden hat und souverän mit diesem Gewicht umgehen kann.« Als die Künstlerin am Ende das »Gewicht« abstreifte und die Reifen entfernte, empfanden das alle als Symbol der »Befreiung«. Manche empfanden es z. T. sogar als »weibliche Befreiung«, auch deshalb, weil in unserem Gespräch von geschlechtsspezifischen Rollen in unserer Kultur die Rede war. Eine Teilnehmerin erkannte in dem Titel »Reservereifenperformance« eine ironische Anspielung auf dieses Rollenverhältnis: »Reservereifen sind immer die zweite Wahl. Sie haben wenig Profil und sind meist abgefahren. Vielleicht macht sich die Künstlerin lustig über das abgefahrne männliche Profil.«

Über den Umgang mit schwerem Material

In den Augen aller Teilnehmerinnen bildete der Körper mit den Reifen eine Einheit. Die Reifenkonstruktion wurde sowohl als eine Erweiterung der körperlichen Mobilität, aber auch als Einschränkung der Beweglichkeit gesehen. Der Begriff der Balance tauchte schon in den Anfangeindrücken mehrfach auf und wurde zu einem Schlüsselbegriff der Werkbesprechung. Übereinstimmung gab es auch darüber, dass die Bewegung leicht aussah, doch von der Schwere der Belastung nichts zu spüren war. »Die Belastung sieht man kaum. Die Künstlerin stöhnt nicht unter der Last. Sie bricht auch nicht zusammen. Es kommt leicht daher, aber in Wirklichkeit ist die Balance schwer zu halten.« Alle stellten fest, dass es der Künstlerin gelingt, mit schwerem Material kreativ umzugehen und eine Balance zu finden. Sie bemerkten, dass sie sich enorm anstrengt und dadurch Schweres zu bewältigen in der Lage ist.

Eine andere Teilnehmerin relativierte diese positive Sicht mit dem Hinweis, dass die Künstlerin bei all der Anstrengung keine Gefühle nach außen zeige und sich so cool wie Männer gebe, was sie sehr irritierte. Falls sie das Gewicht der Reifen belasten würde, dann würde das kein Mensch merken: »Ich habe mir vorher nicht überlegt, wie schwer Autoreifen sind. Ich habe noch nie einen gehoben. Die Belastung ist überspielt.« Für diese Teilnehmerin repräsentierte das Video ein Idealbild: Diese Frau kann alles, schafft alles und behält dabei noch ihre Weiblichkeit. Das gelinge ihrer Meinung nach nur wenigen Frauen. Angeregt durch diesen Einwand traute sich dann auch noch eine andere Teilnehmerin ihre Bedenken formulieren: Auch für sie wirkten die Reifen wie Klötze an Händen und Beinen, wie Fremtteile, die an ihr kleben, ein schweres Gewicht, das sie loswerden will.

Eine Beobachtung half, die beiden Sichtweisen zu verbinden, denn klar war, dass mit der Länge der Performance die körperliche und mentale Anstrengung zunahm. Eine Teil-

nehmerin war von der Leichtigkeit der Bewegung und der Disziplin, die dahintersteckt, ungeheuer fasziniert: »Das ist sicher megaanstrengend (...). Die Reifen sind echt schwer und es erfordert einen extremen Kraftakt, das so leicht aussehen zu lassen.« Im Austausch der differenten Ansichten kamen sie zu dem Schluss, dass die künstlerische Qualität des Videos darin bestehe, die beiden Extreme, Ballast und Schwere einerseits und Leichtigkeit und Harmonie andererseits zusammenzubringen. »Die Künstlerin inszeniert diesen Widerspruch, ohne sich selbst als Frau zu inszenieren«, fasste eine Teilnehmerin zusammen.

Die Verbindung zum eigenen Leben

Etwas leicht aussehen zu lassen, obwohl dahinter harte Arbeit steckt, spiegelt in gewisser Weise das wieder, was man in der Essstörung unter »Fassaden-Identität« versteht. Dieser Zusammenhang lag für die meisten Teilnehmerinnen offen auf der Hand, »denn«, so eine Teilnehmerin, »man muss ja mal hinter die Fassade gucken und schauen, was für eine enorme Willenskraft und Anstrengung hinter der Essstörung steckt«. Es laufe so vieles im Kopf ab, was man alles glaubt machen zu müssen, wem man was sagen dürfe und wem nicht, die ganzen Abläufe müssten genau koordiniert werden, um das perfekte Bild als Frau nach außen herzustellen. Während diese Teilnehmerin die Verbindung zur Essstörung in dem Kraftaufwand sah, entdeckte eine andere den Bezug mehr im Bewegungsablauf, denn nach ihrer Erfahrung gerät man nicht von null auf hundert in die Essstörung: »Es fängt langsam und schleichend an und am Ende merkt man, wie sehr man eingeschränkt war, wenn man die Reifen abwirft.«

Wieder eine andere Teilnehmerin stellte über das reale Gewicht der Reifen eine Analogie zur Essstörung her. »Man muss sie [die Essstörung] schleppen, und merkt erst, wie schwer sie eigentlich war, wenn man sie abgelegt hat. Und das geht ja nicht auf einmal, sondern in Etappen. Und bei jedem Rückfall

merkt man, wie schwer es ist, die Kontrolle über das Gewicht abzulegen und die Balance wieder zu finden.« Im gemeinsamen Reflektieren kamen die Teilnehmerinnen zu der Einsicht, dass das Gewicht das Gefühl der Schwere der Erkrankung, und die Befreiung von dem Gewicht das Gefühl der Leichtigkeit nach Überwindung der Krankheit widerspiegeln. »Wenn die Schwere weg ist, dann sieht man erst den Unterschied, sieht die Leichtigkeit; dann schätzt man erst die Leichtigkeit, wenn man die Schwere kennt. (...) Hätte die Künstlerin von Anfang an ohne die Reifen dagestanden, dann würde sich uns die Leichtigkeit gar nicht vermitteln.« Danach fanden sie eine Gemeinsamkeit mit der Künstlerin heraus: Beide tragen sie im realen wie im übertragenen Sinne ein schweres Gewicht, mit dem Unterschied, den eine Teilnehmerin so formulierte: »Die Künstlerin zeigt, dass man damit umgehen kann. Und sie geht auch souverän damit um. Wir gehen ja auch mit Ballast um, aber halt irgendwie und nicht so souverän.«

So faszinierend die Körper- und Gleichgewichtskontrolle der Performerin auf einige Teilnehmerinnen wirkte, so kritisch wurde sie von einer anderen Teilnehmerin gesehen, die den Zusammenhang zwischen der körperlichen Anstrengung und der Essstörung nicht so positiv finden konnte. »Ich sehe das so, dass die Essstörung einem hilft, die Gefühle nicht immer so vor anderen zu zeigen. Als Kind habe ich immer gleich losgehult. Und mit der Essstörung habe ich gelernt, die Gefühle zu kompensieren. (...) Die Künstlerin hat die Reife, die Balance gut zu halten, und die nötige Kraft. (...) Wenn man den Gefühlen so ausgeliefert ist wie in der Essstörung, dann ist z. B. so eine körperliche Anstrengung wie Sport eine Strategie, die einem hilft, die Gefühle zu kontrollieren bzw. wegzudrängen.« Alle Teilnehmerinnen fühlten sich durch den Hinweis direkt angesprochen, weil sie selbst den Bewegungsdrang und die Funktion des Spannungsabbaus durch sportliche Betätigung am eigenen Leib verspürt haben. Im Gespräch kamen sie zu dem Ergebnis, dass

die überzogene körperliche Anstrengung im kranken Zustand die Wahrnehmung unangenehmer Gefühle verhindere. Sport verhindere das Denken und das Fühlen, pointierte eine Teilnehmerin.

Dieser Zusammenhang hätte – ebenso wie die oben dargestellten – durch einen Therapeuten nicht treffsicherer formuliert werden können. Das Vertrauen in die eigene Wahrnehmung und der Mut, sich vor anderen in der Gruppe zur eigenen Sichtweise zu bekennen, sind m. E. der Garant dafür, ein so offenes Gespräch führen zu können. Und die Kunst hilft, eine Sprache zu finden, die nicht im krankhaften Milieu, sondern im kulturellen Kontext verankert ist.

Literatur

- Brock B. Interviewauszug aus dem d5 Katalog (1977). <http://www.bazonbrock.de/bazonbrock/aktionen/besucherschulen/>. 5.10.2014.
- Engelbach B. Zwischen Body Art und Videokunst, Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München: Verlag Silke Schreiber 2001.
- Franzen G. Rezeptive Kunsttherapeutische Verfahren. In: Kruse O (Hg). Kreativität als Ressource für Veränderung und Wachstum. Kreative Methoden in den psychosozialen Arbeitsfeldern: Theorien, Vorgehensweisen, Beispiele. Tübingen: DGVT 1997; S. 303–15.
- Imdahl M (Hg). Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen. Berlin: Rembrandt Verlag 1982.
- Kraft H. Dyaden zu dritt: Der (analytisch-) kunstpsychologische Ansatz. In: Belting H et al. (Hg). Kunstgeschichte. Eine Einführung. Berlin: Reimer 1988; S. 281–305.
- Leuteritz A. Rezeptive Kunsttherapie durch ästhetische Wahrnehmung. In: Zifreund W (Hg). Therapien im Zusammenspiel der Künste. Tübingen: Attempo 1996; S. 261–68.
- Nabakowski G, Sander H, Gorsen P (Hg). Frauen in der Kunst, Bd 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- Ott GH. Kunst im Krankenhaus. In: Zifreund W (Hg). Therapien im Zusammenspiel der Künste. Tübingen: Attempo 1996; S. 221–30.
- Petzold H. Das Selbst als Künstler und als Kunstwerk rezeptive Kunsttherapie und die heilende Kraft »ästhetischer Erfahrung«. Ein Interview. Kunst

- & Therapie. Zeitschrift für Theorie und Praxis künstlerischer Therapieformen 1999; 2: 105–29.
- Philp A. Sehen Sie selbst. Warum nicht mehr Museumsarbeit mit Erwachsenen? In: Förderverein Kurt-Lorenz-Preis e. V. (Hg). Kunstvermittlung heute, o. O., S. 21–6.
- Philp A. Sehen Sie selbst, in: Hoppe-Sailer R, Brun-siek S, Spiegel J (Hg). Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung. Schöppinger Forum der Kunstvermittlung. Tage der Kunstvermittlung 2002. Dokumentation. Schöppingen 2002, S. 6–22.
- Pöppel S. Zur kompensatorischen Wirkung aktiver Werkbetrachtung im Kunstmuseum auf der Basis rezeptiver Kunsttherapie. Diplomarbeit, Universität Köln 2006.
- Sarbia K. Kind im Kofferraum. Bildwahrnehmung als kunsttherapeutische Praxis. In: Menzen KH, Rech P, Wendlandt-Baumeister M (Hg). Kunst & Therapie. Zeitschrift für Bildnerische Therapien 2012, 2: 66–76.
- Sarbia K. Werkgespräche Kunst. www.werkgespraeche-kunst-sarbia.de. 8.9.2015.
- Sauerländer W. Die Predigt der Bilder. Süddeutsche Zeitung 5./6.8.2000, S. 15.
- Schulze C. Besucherinteressen und Besucherverhalten. In: Viereg H et al. (Hg). Museumspädagogik in neuer Sicht: Erwachsenenbildung im Museum. Bd 1. Hohengehren: Schneider Verlag 1994; S. 108–15.
- Schubinger I. Selbstdarstellung in der Videokunst. Berlin: Reimer Verlag 2004.
- Tunner W. Psychologie und Kunst. Vom Sehen zur sinnlichen Erkenntnis. Wien, New York: Springer Verlag 1999.