

Perspektiven einer kunsttherapeutischen Ästhetik: Kunsttherapie im Spannungsfeld zwischen Psychopathologie des Ausdrucks, beziehungsanalytischer Kunsttheorie und emanzipativer Praxis

Fellner, Markus

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fellner, M. (2000). Perspektiven einer kunsttherapeutischen Ästhetik: Kunsttherapie im Spannungsfeld zwischen Psychopathologie des Ausdrucks, beziehungsanalytischer Kunsttheorie und emanzipativer Praxis. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 24(1), 31-54. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-290398>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Markus Fellner

Perspektiven einer kunsttherapeutischen Ästhetik

**Kunsttherapie im Spannungsfeld zwischen Psychopathologie
des Ausdrucks, beziehungsanalytischer Kunsttheorie und
emanzipativer Praxis**

Paranoid-halluzinatorische Psychose von Jürgen K.

„Es ist erstaunlich, wie viele sich ein Bild von einem elektrischen Stuhl in das Wohnzimmer hängen, vor allem dann, wenn es zu den Farben der Einrichtung paßt.“ (Andy Warhol, vgl. McShine, 1989, S.272-279)

Ich komme in die Toscanische Säulenhalle, den Raum der Ausstellung¹ und fühle mich auf ein ästhetisches Erlebnis eingestellt, die Organisatoren haben anscheinend, was die Wahl des Ortes betrifft, auf eine respektable Präsentation Wert gelegt. Die Bilder sind gut beleuchtet, stilvoll gehängt und gestalten den Raum, sie kommen zur Geltung. Es ist noch Zeit bis zur Eröffnungsrede, von der ich mir den Auftakt zur sozialen Gestaltung des Abends erwarte. Ich verhalte mich in gewohnter Manier wie auf früheren Vernissagen, gehe auf die Bilder zu und wieder weg, schaue mich um und lasse die optische Szenerie auf mich wirken. Manche Bilder erinnern in ihrer Expressivität an Abbildungen aus Büchern zur „Kunst der Verrückten“, und ich besinne mich auf das Motto der Ausstellung: „Bilder aus psychiatrischen Bezirkskrankenhäusern“. Ich suche nach dem Bezug zum Thema Psychiatrie und finde nichts, was darauf hinweisen würde, außer einem Stand mit fachbezogenen Prospekten und der Tatsache, daß mir einige Besucher von Fotos oder Symposien aus der Psychiatrieszene bekannt vorkommen. Gut, also muß die Präsentation der Bilder, so wie in einer konventionellen Ausstellung, für sich sprechen. Ich lese die Kärtchen unter den Bildern, um mehr zu erfahren. Die Bilderserie eines Jürgen K. trägt beispielsweise 6 mal den Titel „Therapieprozeß einer paranoid-halluzinatorischen Psychose“ und

3 mal „freie Gestaltung“. Was soll dieser Titel transportieren? „Paranoid-halluzinatorische Psychose“ von „Jürgen K.“ – ich versetze mich in die Rolle eines Laien, denke an Hitchcock-Filme sowie die Hauptfigur Josef K. aus Kafkas Prozeß und verspüre einen diffusen Thrill abgründiger psychischer Tiefe. Als Psychologe denke ich an die Entmenschlichung psychischen Leidens unter Konstrukte einer verdinglichenden Krankheitslehre. Von diesem Geist kann eine fortschrittliche Kunsttherapie nicht beflügelt sein, denke ich mir. Also muß die Wahl dieses psychiatrischen Terminus durch einen spezifischen Kontext der Präsentation eine dazu kritische Aussage intendieren. Ich entdecke keine, warte in dieser Erwartung allerdings auf die Eröffnungsrede und suche weiter in der Präsentation der Bilder. Vielleicht ist die Abkürzung des Nachnamens des Malers ja ein Stilmittel in Zusammenhang mit der assoziierten Entmenschlichung durch den Titel und bildet eine Ausnahme im Kontext der anderen Bildpräsentationen. Weit gefehlt: Unter vielen anderen Bildern steht gar kein Name, sondern einfach nur „Bezirkskrankenhaus Haar“ oder „Bezirkskrankenhaus Kaufbeuren“. Der Rahmen einer konventionellen Ausstellung ist somit verlassen, wenn die MalerInnen nicht namentlich erwähnt werden. Überhaupt: Wo sind eigentlich die MalerInnen, die auf einer Vernissage üblicherweise anwesend sind? Wahrscheinlich werden sie, wie sonst auch, spätestens während der Eröffnungsrede vorgestellt.

Die Rede hält der Präsident des Verbandes der bayerischen Bezirke, Dr. Georg Simnacher. Er skizziert kurz die Geschichte der Kunsttherapie und hebt sie als eine innovative Kraft im Fortschritt der psychiatrischen Versorgung hervor. Diese „junge Therapieform“ zu etablieren, stelle eine „Zukunftsaufgabe“ dar, und die Bilder sollen eine „Mauer des Schweigens“ und Vorurteile gegenüber PsychiatriepatientInnen sowie gegenüber den psychiatrischen Behandlungsformen brechen. Das fortschrittliche Anliegen seiner Rede bricht allerdings unter dem Kern seiner Argumentation zusammen. Die PsychiatriepatientInnen gelten nach wie vor als Kranke, und Kunsttherapie solle ein „menschwürdiges Leben mit der psychischen Krankheit“ leisten (Simnacher, 1994, S.7). Der Abbau von Vorurteilen gegenüber den PatientInnen besteht in der Eta-

blierung ihres „Rechts auf den Status als ganz normale Kranke“. Die Ausgrenzungsprozesse durch die Stigmatisierung als „Kranke“ bleiben unerwähnt, bzw. werden durch die „Aufwertung“ in „normale Kranke“ reproduziert und verschärft. Diese Form, Vorurteile abzubauen, schreibt sie noch mehr fest, indem sie als solche in der hervorragenden Beleuchtung der Bilder noch mehr verdunkelt werden. Dieser Tenor überrascht nicht, weil er die Konzepte der herrschenden psychosozialen Versorgung widerspiegelt, und ich warte weiter auf die KünstlerInnen, die hoffentlich die Realität sozialer Ausgrenzung in der Psychiatrie mitteilen werden. Doch die Rede ist vorbei, keine weitere folgt und sonst passiert auch nichts mehr. Das heißt, meine Verwirrung über das merkwürdige Ambiente der Ausstellung findet lediglich in den Ausführungen zu „psychischer Krankheit“ Halt. Nun versuche ich auf eigene Faust herauszufinden, wer denn die MalerInnen sind – die müssen doch da sein. Ich schaue mich um, auf wen die Presseleute zugehen und merke, daß mir als einziges Mittel der selektiven Wahrnehmung unter den Angesprochenen ein pathologieorientierter Blick zur Verfügung steht. Beispielsweise schaut eine junge Frau „anorcktisch“ aus, ein anderer ist schlampig gekleidet, wirkt „nervös“, und manche reihen sich still um andere, die eloquent sprechen. Ich gehe vor die Eingangstüre, um eine Zigarette zu rauchen und stehe bei anderen RaucherInnen, die nicht so ins Erscheinungsbild bürgerlicher GaleriebesucherInnen passen. Vielleicht sind das die MalerInnen, PsychiatriepatientInnen rauchen doch so gerne, außerdem scheinen sie sich zu kennen, reden fast nicht miteinander und wirken „introvertiert“. Auf dieser Basis meiner Wahrnehmung traue ich mich nicht, sie anzusprechen und einfach zu fragen, ob sie die MalerInnen, bzw. die PatientInnen sind. Der psychische Mechanismus der Ausgrenzung tritt in meinem Erleben in Kraft. Genau das Gegenteil habe ich mir von der Vermisage erhofft und gehe nochmals in den Ausstellungsraum zurück, um vielleicht über die Presseleute was aufzuschnappen. Ich höre einer Journalistin zu, die ganz begeistert ist von der Veranstaltung und dies mit der Formulierung unterstreicht: „Das Schöne an der Ausstellung von Bildern ist, daß man sich dabei denken kann, was man will.“ Eine Begegnung mit der Institution psychiatrischer Ver-

sorgung löst sich so in Dankbarkeit und Beruhigung darüber auf, projizieren zu können, was man will. Die Vernissage hinterließ bei mir mehr den Eindruck einer gelungenen PR-Veranstaltung des Unternehmens „Verankerung der Kunsttherapie im psychosozialen Mainstream“ als den einer Strukturveränderung in Interaktion und Erleben mit psychiatrisierten PatientInnen.

Im Pressespiegel zeigt sich dasselbe Bild: Die Kunsttherapie gilt als fortschrittlich, beziehungsförderlich, öffentlichkeitswirksam, und auch die Notwendigkeit, sie im ambulanten Bereich zu etablieren, wird erwähnt. Doch das kreative Potential dieser Therapieform wird in substantialistische Modelle „psychischer Krankheit“ gebettet?

„Psychisch Kranke sollen durch Kunst genesen.“ (SZ 7.4.94) „Angst, Depression, Frust, alles wird in den (...) Bildern aufgearbeitet. Oft so gut und wirkungsvoll, daß die Künstler in den diversen Fachkliniken weniger Medikamente bräuchten. (...) Kunst als Therapeutikum.“ (Aichacher Zeitung) „Oft erreichen die Kunsttherapeuten schwierige Krankheitsfälle nur über die Kraft der Bilder. (...) Bilder erreichen auch Unerreichbare.“ (Augsburger Allgemeine 15.4.94) „Psychisch Kranke stellen ihr Innenleben zur Schau. (...) Deutlicher ist die Tragik der Schizophrenie wohl kaum darzustellen.“ (Landkreis-Kurier 20.4.94)

Psychopathologie des Ausdrucks

Wie im oben geschilderten Beispiel kann Kunsttherapie psychiatrische Strukturen affimieren, weil ein breiter Strang der kunsttherapeutischen Tradition im Konnex mit psychiatrischen Behandlungsstrukturen etabliert wurde. Den theoretischen Hintergrund zu dieser Allianz von Kunsttherapie und Psychiatrie liefert eine sogenannte *Psychopathologie des Ausdrucks*. Die künstlerische Produktion von PsychiatriepatientInnen wurde hier unter dem Blickwinkel psychiatrischer Krankheitsmodelle zu einer eigenständigen Kunstrichtung stilisiert und so seinem kritischen Moment enthoben. Ein substantialistischer Krankheitsbegriff wird der Rezeption entsprechender Kunstwerke unterlegt, welcher somit die Wahrnehmung und Förderung künstlerischer Produktion von PsychiatriepatientInnen affiziert.

Maler wie Adolf Wölfli wurden im Bild der Öffentlichkeit zu Heroen gigantischer Ausdruckskraft, die in ein Reich ahistorischer Naturgründe der Seele führen und nicht zu Schiffbrüchigen im Meer sozialer Ignoranz. Malern wie ihm wird ihr Käfig sozialer Ausgrenzung vergoldet. Die Bilder werden in einem ideellen Kontext bestaunt, deren materieller Hintergrund bleibt unangetastet, und er wird mit dem Licht der Bewunderung noch erhärtet. Die Bilder werden idealisiert und in den Olymp der Kunst erhoben, während für die MalerInnen weiter der pathologisierende Apparat zuständig bleibt. Das Malen bilde eine Barriere gegen den Krankheitsprozeß – Untersuchungen von Bildern vor und nach Elektrokrampftherapie wurden durchgeführt – und so könne es zu einem Instrument der Behandlungstechnik werden. Durch die Verbreitung der Pharmakotherapie verschwinde bedauerlicherweise die Expressivität in den Werken, und zwar weil die Psychose entschärft sei (Volmat & Dilay, 1964). Wie der Pressespiegel oben zeigt, wird mit diesem Modell (anders herum) auch heute noch der Kunsttherapie Bedeutung verliehen. Das Gute an der Kunsttherapie sei, daß die PatientInnen dann nicht mehr so viele Medikamente brauchen. Malen wird in gewisser Weise zum Substitut des Psychopharmakons.

Für die Psychopathologie des Ausdrucks werden eigene Ausstellungen organisiert und gesponsort, die Bilder erzielen auf dem Kunstmarkt Höchstpreise und PsychiaterInnen präsentieren in Veröffentlichungen, auf der Dokumenta und auf Vernissagen „ihre“ KünstlerInnen. Außer narzißtischer Zufuhr, die an die erwünschte Produktion und die Rolle der Kranken gebunden ist, haben die MalerInnen nichts davon.

„Jetzt zeigt mir Oliver Flügge, den alle Ollie nennen, wie ein Bild entsteht. Eins seiner Bilder. Eins seiner berühmten Bilder. Denn Ollie ist Maler, und zwar ein großartiger. Und einer der erfolgreichsten im Bremer Blaumeier-Atelier. Das Blaumeier-Atelier ist ein Zusammenschluß von Verrückten und solchen unterwegs dahin. Also? – Also! In seinem bunt gesprenkelten schwarzen Maloverall kommt Ollie von der Wasserstelle. Er trägt das Pinselwasser zur Staffelei wie ein Priester. Setzt es vorsichtig auf einen Teewagen ab. Tupft verspritzte Tropfen auf. Wird plötzlich sehr sehr vergnügt: Und ich sage: Los jetzt!“ (Straßmann, 1994)

Die Ideologisierung psychischen Leidens in eine „Psychopathologie des Ausdrucks“ beginnt bereits zu der Jahrhundertwende. Nachdem Bilder

oder Plastiken von PsychatriepatientInnen zuvor als minderwertig und Symptom eines psychischen Verfallsprozesses diagnostisch gedeutet wurden (Tardieu, 1872; Simon, 1876) interpretierten sie Psychiater, wie Marcel Reja (Reja, 1907), unter einem anderen Licht. Die Verrücktheit begünstige den schöpferischen Prozeß und ermögliche gerade aufgrund des Verlusts rationaler Kontrolle außergewöhnliche und hochwertige Kunstwerke. In diesem Geiste entstanden in den 20er Jahren die berühmten gewordenen Arbeiten von Walter Morgenthaler und Hans Prinzhorn. „Die Bilderei der Geisteskranken“ (Prinzhorn, 1922) – das Standardwerk in der Psychopathologie des Ausdrucks – löste am nachdrücklichsten die Bilder von PsychatriepatientInnen aus einer defizitären Sphäre. In Anschluß an die romantischen Vorstellungen von „Genie und Irrsinn“ (Lombroso, 1887) wurde ein zur Abwertung gegenteiliger Gedanken entwickelt: „Die Psychose“ rühre an die „Grundfunktionen der Kreativität“, sie sprengte gewissermaßen den kulturellen und entfremdenden Überbau einer nackten Psyche weg und lege die wahren Beweggründe menschlicher Existenz frei. Der Wahnsinnige habe in Wirklichkeit den klarsten Blick auf Ewiges, weil er der menschlichen Kultur den Rücken zudrehe. Seine Kunst sei ein „in tragische Leere gesprochener innerer Monolog“ (Schmidt, 1975, S.32), sowie zustandsgebunden, und auf dem idealistischen Hintergrund, daß die Wahrheit gerade da zu finden sei, wo die Gesellschaft nicht vorkomme, erscheinen die verrückten Bilder als Steinbrüche tiefster Erkenntnis. Der heute wohl populärste Psychopathologe des Ausdrucks, Leo Navratil, bringt so diese Vorstellung folgerichtig auf die Formel einer „Kunst außerhalb des Geschichtlichen“ (Navratil, 1972, S.135).

„Zur Erklärung dieser Faszination führt Prinzhorn das unvermittelte Hervorbereiten dieser Bilder aus einer autonomen psychischen Grundschicht an, die frei ist von allen Bindungen an eine äußere Wirklichkeit. (...) Der Geisteskranke, das Kind und der Wilde schienen nun dem Mysterium des Lebens, seinen tiefsten Geheimnissen besonders nahe.“ (Rothe, 1967, S.80)

Zentral im Prinzhornschen Modell ist der Gedanke eines ahistorischen Seelengrundes, die Ontologisierung des Unbewußten, eine theoretische Figur, an der sich auch C.G. Jung und Ludwig Klages erfreuten, und

dabei in Kauf nahmen, das Gedankengebäude nationalsozialistischer Ideologie psychologisch zu stützen.

Die diagnostizierte Abwesenheit kultureller Einflüsse in den Werken Verrückter weckte in besonderem Maße auch das Interesse der *Surrealisten*. Sie verstanden sich als kulturelle Rebellen, die Manifeste sprühten vor Haß auf die Tradition, und gesellschaftliche Aussenseiter jeglicher Herkunft wurden als Seelengeschwister begrüßt. Sie erkannten in der Prinzhornschen Idealisierung nicht das reaktionäre Moment, sondern fühlten sich bestätigt – endlich erkennt jemand die Genialität der Ausgegrenzten. Sie lehnten sich mit dem Anspruch äußerster Radikalität in der Darstellung individuellen Erlebens gegen die kulturbürgerliche Ideologisierung der Kunst auf und wollten das Subjekt aus seiner gesellschaftlichen Zurichtung befreien. Der Begriff des Unbewußten kam dafür wie gerufen, Treffen zwischen Dali und Freud fanden statt, aber der kritische Impuls und das politische Engagement verfrachten sich in der Dekontextualisierung des Unbewußten, wie sie die Psychopathologen des Ausdrucks vorantrieben. „Die Kunst der Verrückten, die Befreiung“ verkündete der Arzt und Schriftsteller André Breton. Der Maler Jean Dubuffet kreierte den Begriff „L'art brut“ und errichtete in Lausanne ein Museum für die Werke psychiatrisierter Außenseiter der Kunstszene. Reines, unverfälschtes Innenleben sollte als Ablehnung soziokultureller Werte zur Geltung gelangen und der Begriff der Krankheit wurde dafür zurückgewiesen. Die Begriffe der Psychopathologie wurden allerdings beibehalten, sinnloserweise ins Positive gewendet und nicht unterlaufen. Die Bilder begannen hinter der Mauer psychiatrischer Definitionsmacht zu leuchten, welche die Surrealisten ihrer politischen Bewegung dienlich empfanden.

„Für uns äußert sich der authentische Wahnsinnige in bewundernswerten Ausdrücken, wobei er niemals durch vernünftige Absichten eingeengt oder gelähmt wird. Hier gibt es die Lichtspur absoluter Freiheit.“ (La Duca, zit. nach Breton, 1981, S.106)

„Wenn [dieser Gedanke] auch noch nicht die Öffentlichkeit erobert hat, so setzt er sich doch, wie man sieht, bei den Spezialisten des Wahnsinns mehr und mehr durch.“ (Breton, 1981, S.107f)

Die Surrealisten hoben die Kunstwerke in den Himmel, konnten damit aber ihr politisches Anliegen, psychiatrisierte Subjekte aus institutionellen Fesseln zu befreien, nicht verwirklichen, weil sie sich nicht von den Begriffen der Krankheitslehre lösten. Vielmehr versuchten sie, den psychiatrischen Diskurs mit seinen eigenen Mitteln aus dem Bereich gesellschaftlicher Repression zu führen, anstatt alternative Theorien und Praktiken danebenzusetzen.

Sylvia Saathof stellt die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der ausdrucks-pathologisch orientierten Kunstrezeption und untersuchte dafür Kommentarbücher einer Prinzhorn- und einer Wölfl-Ausstellung im Lenbachhaus München. Warum werden die Kuriositäten des letzten Jahrhunderts zu begehrten Objekten? Wie ist das Verhältnis zwischen den Projektionen des Publikums und den Realitäten, aus denen die Bilder entstanden, zu begreifen? Die Erkenntnis, daß die Bildinterpretationen in erster Linie auf Projektionen basieren, zieht sie unter anderem aus einer Untersuchung von O.P. Maran (1970), die zu dem Ergebnis kam, daß Bilder von MalerInnen, denen eine psychiatrische Erkrankung diagnostiziert ist, von denen aus der Kontrollgruppe nicht zu unterscheiden sind (vgl. Saathof, 1989, S.77). Warum „leisten sich“ also „die Menschen draußen die Kunst drinnen“? (ebd. S.101). Saathof kommt in der Untersuchung der Kommentarbücher zu dem Ergebnis, daß die Interpretation der Bilder sich meist in Idealisierung erschöpft und sieht gerade in dieser Idealisierung die gesellschaftliche Funktion der Psychopathologie des Ausdrucks. Individuell können Ängste, Aggressionen und verbotene Wünsche auf das Bild projiziert, d.h. abgespalten werden und dort unter dem Wissen, daß sie von Menschen gemalt wurden, bei denen was grundsätzlich anders -nämlich krank- ist, und unter dem Wissen, daß das große Kunst ist, bewundert, symbolisch gelebt und kontrolliert werden, weil all diese Gefühle dann scheinbar mit einem selbst nichts zu tun haben. Dieser Mechanismus funktioniert natürlich nur, wenn der Kontakt mit der Realität der KünstlerInnen vermieden wird. Sie müssen krank bleiben, weil sonst die Projektion und Abspaltung der wachgerüttelten Gefühle nicht mehr funktionieren würden. Gesellschaftlich werden Mißstände in der psychiatrischen Versorgung im Nebel der Erbau-

ung über das Faszinosum „verrückte und archaische“ Kunst verschleiert. *Die Mechanismen der Kulturindustrie und der sozialen Ausgrenzung von psychisch Leidenden greifen so zur Regulation gesellschaftlicher Normalität ineinander.*

Eine mögliche Überwindung der geschilderten Psychopathologie des Ausdrucks setzt zwei theoretische Perspektivenwechsel hinsichtlich des künstlerischen Produktionsprozesses psychiatrisierter PatientInnen voraus:

1. Eine kritische Betrachtung institutioneller Rahmenbedingungen als konstitutives Moment der künstlerischen Produktion
2. Eine beziehungsanalytische Kunsttheorie

Bevor nun diese zwei Aspekte genauer skizziert werden, erscheint ein Exkurs in die Kunstsoziologie notwendig, da die eben kritisierte Psychopathologie des Ausdrucks keine isoliert psychologische Erfindung ist. Sie steht in Zusammenhang mit einer allgemeinen modernen Ideologisierung von Kunst, die den künstlerischen Produktionsprozess in einer vom gesellschaftlichen Kontext abstrahierten, subjektivistischen Form ins Zentrum der Rezeption rückt.

Ästhetische Produktion und gesellschaftlicher Kontext

Zur Individualisierung des künstlerischen Prozesses

Bedingungen künstlerischer Arbeit ändern sich mit der Gesellschaft. Damit ändern sich auch die Vorstellungen darüber, was Kunst, bzw. die Produktion von Kunstwerken ausmacht. Das subjektive Erleben von KünstlerInnen bestimmte im Zuge der Aufklärung immer mehr den Fokus der Interpretation. Die Strukturen dieses subjektiven Erlebens werden dabei tendentiell unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit gesehen und auf eine spezifische Persönlichkeit des Künstlers zurückgeführt. Das Resultat sind Mythen über eine spezifische Künstlerpersönlichkeit. Insbesondere Vorstellungen „echten Künstler-Seins“, die Unbeirrbarkeit, Großartigkeit sowie (und das ist besonders interessant) soziale Abschottung umfassen, verdoppeln in der Theorie gesell-

schaftlich produzierte Realitäten künstlerischer Arbeit und stehen in Zusammenhang mit dem im Zuge der Moderne sich allgemein verstärkenden Prozeß der Dekontextualisierung von Individualität. Das Genie des Künstlers wurde zum Angelpunkt ästhetischer Qualität und der gesellschaftliche Kontext schien sich in der Produktion nicht mehr widerzuspiegeln. Im Gegenteil, gerade die scheinbare Unabhängigkeit davon, begründet in der Person des Künstlers, gilt als das Gütesiegel der Kunstwerke.

Peter Weiss beschreibt diesen bis heute lebendigen Kunstmythos als einen Prozeß, der in die historische Entwicklung der Produktionsverhältnisse eingebunden ist. Maßgeblich waren, bzw. sind ökonomische Umstände, die KünstlerInnen in die Abhängigkeit von den Herrschenden und unter den Zwang, sich an der Konstruktion von Ideologie zu beteiligen, treiben und die Notwendigkeit, ihre Identität als feinfühlig Agenten der Natur zu retten, indem sie die ästhetische Aussagekraft ihrer Werke aus dem gesellschaftlichen Produktionszusammenhang gelöst begreifen.

„Die Bildhauer auf dem Burgberg waren einverstanden mit der Beseitigung der Unruhen unten in den Gassen, denn wären sie es nicht gewesen, so hätten sie auch nicht vermocht, dem Fries solche Erhabenheit und Endgültigkeit zu verleihen. Das harmonische Götterbild, mit seiner Ausstrahlung von Ruhe und Gemessenheit, gehörte zu ihrem Ideal. Wäre in der Darstellung der Unreinen und Sündenhaften der gesellschaftliche Konflikt deutlich geworden, hätten sie die Arbeit nicht fortsetzen können. Was dennoch an menschlichen Regungen in ihr Werk eingegangen war, ergab sich unbeabsichtigt, dank ihres handwerklichen Könnens, zu dem das Beobachten, das Wiedergeben konkreter Erfahrungen gehörte. Erst im Bewußtsein der tatsächlichen Machtverhältnisse würde die Möglichkeit entstehen, sich den Wünschen der Auftraggeber zu verweigern. Einen solchen Schritt schoben sie auf, indem sie sich in eine Verselbstständigung und Isolierung ihrer Kunst retteten. (...) Der Rückhalt, den ihnen die aufgespeicherten Gelder gaben, war die Gewähr dafür, daß hohe Leistungen überhaupt entstehen konnten, wo Kärglichkeit herrschte, war an Kunstförderung nicht zu denken, je hemmungsloser die Gewaltausübung, desto tiefer die Kontemplation, je umfangreicher das Zusammengeraubte, desto bedeutender die künstlerische Ausschmückung. (...) Nur aus der Vorstellung heraus, daß das, was sie vollbrachten, selbständigen Wert besaß, konnte die Unermülichkeit, die Hingabe zur Arbeit erklärt werden, während ringsum der Terror sich ausbreitete.“ (Weiss, 1988, S.73)

Die künstlerische Arbeit ist an die Gesetze der Ökonomie gebunden. Seit Beginn der Moderne sind die KünstlerInnen nicht mehr an den Hof der Mächtigen gebunden. Statt dessen müssen sie ihre Werke freischaffend auf dem Markt anbieten und sich dabei mit dem gesellschaftlich entstandenen Kult der Individualität konfrontieren. Die Nachfrage nach Kunst ist an das Bedürfnis nach Individuellem gebunden. Das Angebot muß das Gefühl von Unabhängigkeit rundum aufweisen. Der Käufer will sich mit Originalität identifizieren. Diese Freisetzung der künstlerischen Arbeit erforderte ein Verständnis künstlerischer Identität, das Eigenständigkeit vom gesellschaftlichen Kontext wiederum zur Norm erhebt.

Emanzipative Wirksamkeit von Kunst

Angesichts der kritisierten Individualisierung künstlerischer Produktion stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten emanzipativer Wirksamkeit von Kunst.

Rein formal gesehen trägt das Anliegen nach Wirksamkeit von Kunst einen Widerspruch in sich, da das Kriterium der Zweckfreiheit berührt wird. Beispielsweise fallen Instrumentalisierungen bildnerischer Darstellungen wie in der Werbung oder im Marketing aus einem kritischen Verständnis authentischer Kunst heraus. Um dies zusammenzufassen, formulierte Adorno „Kunst hat keinen Sinn, sie ist Sinn“, und demnach ist es problematisch, den Sinn von Kunst auf etwas anderes zu beziehen als auf sie selbst. Adorno beschreibt Kunst als ein letztes Residuum authentischen Erlebens im Funktionszusammenhang gesellschaftlicher Totalität. Kunst kann so nur im Modus der Instrumentalisierung in Berührung mit Strukturen der Gesellschaft kommen, verschwindet in der Kulturindustrie als Ware und wird durch das Tauschprinzip seiner konkreten Bedeutung enthoben. Diese Kritik trifft, wenn ich Kunst und soziale Wirksamkeit als zwei sich fremde und zueinander äußerliche Phänomene begreife. Soziale Wirksamkeit nicht als Manipulation, wie in der Werbung oder Public-Relation-Arbeit, sondern als Ermöglichung herrschaftsfreier Interaktion verstanden, läßt den Zusammenhang zur Kunst als inhärenten in einem anderen Licht erscheinen. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft läßt sich psychologisch bis

zu den sozialen Wurzeln der Kreativität, wie sie beispielsweise Winnicott beschrieb, nachvollziehen (siehe unten). Die Wurzel in sozialen Wünschen bildet das authentische Moment der Kunst, das sich der Kontrolle verweigert, zu Auflehnung motiviert und die Gefühle der Autonomie bewahrt. So gesehen ist Kunst, bzw. jede Form von Kreativität immer Auseinandersetzung mit Gesellschaft. Aufgrund ihrer gesellschaftlichen Konstitution spiegelt sie Herrschaft, geht aber nicht in deren Funktionszusammenhang auf. Hier kann die soziale Ressource der Kunst beschrieben werden, die ermöglicht, sich zu besinnen, sich kritisch zu äußern, Rollenzuweisungen abzulehnen, sich auf konflikthafte Beziehungen einzulassen, durch Solidarität Mut zu schöpfen und Strukturen der Lebenswelt zu verändern. Kunst bewahrt einen herrschaftsfreien psychischen Raum und spannt einen Horizont emanzipativer sozialer Erfahrung auf.

Auf beziehungsanalytischer Ebene kann die Frage gestellt werden, wie das bildnerische Medium eine herrschaftsfreie Kommunikation, einen intersubjektiven Raum und emanzipative soziale Erfahrungen vermittelt.

Auf institutioneller Ebene stellt sich die Frage, wie für und durch die Kunst gesellschaftliche Strukturen geschaffen werden können, die soziale Ressourcen freisetzen.

Skizzen einer beziehungsanalytischen Kunsttheorie

Für eine beziehungsanalytische Betrachtungsweise von künstlerischen Prozessen sollen hier die Objektbeziehungstheorie und eine auf den Modellen von Winnicott basierende, von Jessica Benjamin weiterentwickelte Theorie der Intersubjektivität skizziert werden³.

Großvaters Schreibmaschine – Objektbeziehungstheorie

Anhand eines Einblicks in den Zusammenhang von Leben und Werk des verstorbenen Schriftstellers Thomas Bernhard soll hier die Reichweite der Objektbeziehungstheorie für das Verständnis künstlerischer Produktion skizziert werden. Nicht die Ästhetik Bernhards Werke soll dabei in Bezug zu seiner Biographie gesetzt werden, sondern seine Entwicklung zum Künstler und die existentielle Bedeutung des Schreibens für ihn.

Thomas Bernhards frühe Kindheit war eine Geschichte der Demütigung, Einsamkeit und Deprivation. Nur die Beziehung zu einem Menschen rettete ihm das Leben – die zu seinem Großvater Johannes Freumbichler.

„Nicht bei ihnen war ich aufgewachsen, sondern bei meinem Großvater, ihm verdanke ich alles, was mich schließlich lebensfähig und in hohem Maße auch immer wieder glücklich gemacht hatte, ihnen nicht. ... Er hatte mich akzeptiert, nachdem mich alle anderen nicht akzeptiert hatten. ... Ein Leben ohne ihn war mir lange Zeit unvorstellbar gewesen.“ (Bernhard, 1981, S.26f)

Dieser Großvater gab Thomas Bernhard etwas mit, was ihn ein Leben lang trotz seiner schrecklichen Kindheit tragen sollte: Die Liebe zur Kunst und das Schreiben. Freumbichler war erfolgloser Schriftsteller, der Zeit seines Lebens am Rande des Existenzminimums sein künstlerisches Engagement nie aufgab. Trotz Geldnöten förderte er, soweit es ging, Thomas Bernhards Kreativität. Geigen-, Zeichen-, Gesangsunterricht und eine riesige Staffelei wurden finanziert. Ungeachtet der nachweislich narzißtischen Projektionen trat er im Medium der Kunst liebevoll in Kontakt zu seinem Enkel. Auf langen gemeinsamen Spaziergängen verbrachten sie schöne Stunden und der Großvater nahm den Enkel in seine geliebte Welt der Kunst mit, die ihm so viel bedeutete.

„Noch in den letzten Gesprächen zwischen Großvater und Enkel im Februar 1949 im Salzburger Landeskrankenhaus, wohin ihm der Enkel, selber lebensgefährlich erkrankt, nachfolgte, war zwischen ihnen von Kunstingen die Rede.“ (Hiller, 1993, S.41)

Freumbichler ermöglichte Bernhard den „Umweg des Lebens“, eine „zweite Existenz“ – das Schreiben. Nach dessen Tod trat Bernhard seinen eigenen literarischen Weg an, der auf dem Freumbichlers aufbaute. Bezeichnenderweise verfaßte Bernhard seine ersten Werke auf der geerbten Schreibmaschine des Großvaters.

„Die Schule meines Großvaters, in die ich, ich kann sagen von meiner Geburt an gegangen war, war abgeschlossen gewesen mit seinem Tod. ... Ich hatte jetzt, so mein Eindruck, ein Fundament, auf welchem meine Zukunft aufgebaut werden konnte. Ein besseres Fundament hätte ich nicht haben können. ... Meine erste Existenz war abgeschlossen, meine zweite hatte begonnen.“ (Bernhard, 1981, S.84f)

In der Sprache der Objektbeziehungstheorie hat Thomas Bernhard die Beziehungserfahrungen mit seinem Großvater als Objektrepräsentanzen internalisiert. Da die Beziehung von liebevoller Empathie und anerkennender Spiegelung seiner narzißtischen Phantasien geprägt war, konnte er eine tragende psychische Struktur aufbauen. Durch das literarische Schaffen kann er seine narzißtischen Wünsche in Form des Textes äußern und diesen libidinös besetzen. Er verbleibt dabei nicht nur in der Sphäre der Phantasie, da zum einen das Kunstschaffen Auseinandersetzung mit der Realität, Reibung am Material voraussetzt und zum anderen, weil er den wertschätzenden Blick des Großvaters verinnerlicht hat. Mit ihm hat er seine Gefühle und Wünsche in Kontakt zur Außenwelt erlebt und somit eine hinreichend stabile Ich-Struktur entwickeln können. Der Großvater ist beim Schreiben innerlich anwesend und vermittelt seinen Wünschen den realistischen Bezug. Bernhard bleibt damit aber nicht abhängig von ihm, sondern individuiert sich, weil die internalisierten Beziehungserfahrungen als Objektrepräsentanzen mit Selbstrepräsentanzen intrapsychisch korrespondieren und so ein autonomes Selbst entsteht. Die anerkennende Spiegelung von Bernhards Kreativität wird zum seelischen Fundament, auf dem dieser seine „zweite Existenz“ errichten kann.

Der Grund für den etwas hölzernen und mechanistischen Klang dieser psychologischen Interpretation liegt in mehreren Begebenheiten. Erstens richten die abstrakten und nüchternen wissenschaftlichen Begriffe den vorangehenden Text zu und zweitens zeigt sich darin auch eine Schwäche der Objektbeziehungstheorie: Der Beziehungsbegriff ist mechanistisch, da er Beziehung nur im Modus einer Subjekt-Objekt-Relation beschreibt. Der oder die Andere taucht in der Bedeutung für das psychische Erleben ausschließlich als Objekt und nicht auch als eigenständiges Subjekt auf.

Im Anschluß soll die kritische Betrachtungsweise und theoretische Weiterentwicklung der Objektbeziehungstheorie von Jessica Benjamin basierend auf Winnicotts Theorie der Kreativität skizziert werden.

Vom Subjekt-Objekt-Modell zur intersubjektiven Dimension

Benjamins Theorie steht insofern in objektbeziehungstheoretischer Tradition, als daß sie die psychische Repräsentation Anderer im Erleben des Individuums grundlegend für die Entwicklung der Psyche begreift – das psychische Geschehen ist interaktiv anstatt monadisch definiert. Intrapyschische Beziehungen korrespondieren mit interpsychischen. Allerdings wird nach Benjamin der Unterschied zwischen den realen Anderen und jenen innerpsychischen Repräsentanzen nicht adäquat thematisiert – der Begriff der Differenz kommt nicht vor. An der Vernachlässigung dieses Aspekts setzt Benjamin nun ihre Kritik an. Wird die Spannung zwischen innerem Objekt und wirklichem Subjekt nicht in die Theorie aufgenommen, bleibt der oder die Andere im Prinzip leblos und letztlich auf innerpsychische Mechanismen reduziert – Objektverwendung bleibt einziger Gegenstand psychologischer Erkenntnis.

Benjamins Knackpunkt zur Öffnung einer intersubjektiven Dimension liegt darin, den Fokus der Theorie auf die Konstruktion gemeinsamer symbolischer Realität zu richten. Sie beschreibt, wie in der interpsychischen Dyade ein Bedeutungsraum aus Begehren und Aggression geschaffen wird, der beide differenziert und gleichermaßen bindet. Diese Raummetapher, basierend auf Winnicotts Theorie des Spiels bzw. der Kreativität, kennzeichnet ein anderes Verständnis der Psyche und Interaktion als es das Konzept der Verinnerlichung tut. Ein Raum bietet Platz und Bewegungsfreiheit, Kontinuität sowie Wandel, er bietet die Voraussetzung für Handlungen und Interaktionen, schreibt aber nicht fest, was genau passieren muß. Zwei (oder mehrere) Personen können darin als Subjekte auftreten und ihn gemeinsam gestalten, er ist mehrdimensional und er vermittelt das Erleben von Verhältnissen. Raummetaphern ermöglichen, Beziehung und die Konstitution von Subjektivität dialektisch zu begreifen.

Den Begriff eines psychischen Raumes, genauer gesagt eines Zwischenraumes, formulierte ursprünglich Winnicott, der damit einen zentralen kunsttheoretischen Begriff psychoanalytisch theoretisierte: *Das Dritte*.

Die psychische Küste

Die interaktive Bedeutung eines psychischen Zwischenraums oder „Dritten“ beschrieb Winnicott hinsichtlich der Entwicklung von Kreativität. Er studierte die Interaktion zwischen Kindern und Müttern. Dabei richtete er sein Augenmerk darauf, wie sich die Kinder schrittweise von den Müttern differenzieren, während sie miteinander spielen und wie Kinder ca. ab dem dritten Lebensmonat beginnen, mit einem sogenannten Übergangsobjekt zu spielen. Das Übergangsobjekt kann zum Beispiel eine Puppe oder etwas anderes meist Kuschlignes sein. Es symbolisiert im Erleben des Kindes die abwesende Mutter. Durch die Trennung von der Mutter sind die Allmachtsphantasien des Kindes über die Mutter, sie sei mit der Befriedigung der eigenen Bedürfnisse verschmolzen, in Frage gestellt. Die Allmachtsphantasien lebt das Kind nun, indem es sich die Mutter imaginiert. Es tröstet sich mit dem Teddybär, weil die Mutter nicht da ist und schafft in seinem Erleben ein Übergangsphänomen. Damit betritt es einen symbolischen Raum. Entscheidend ist dabei, daß dem Kind bewußt ist, daß der Teddy nicht wirklich die Mutter ist und er trotzdem eine ähnliche psychische Funktion erfüllt. Er ist geschaffen und doch im Unterschied zur reinen Phantasie ein reales Gegenüber. Er wird in einem Zwischenbereich von innerer Wirklichkeit und äußerer Realität erlebt. Er spannt einen intrapsychischen Raum zwischen innen und außen, Selbst und Objekt, Primär- und Sekundärprozeß, Autoerotik und Objektbeziehung auf. Winnicott nennt ihn den „intermediären Raum“ und vergleicht ihn mit einer Küste. Die Metapher der Küste verdeutlicht, daß der intermediäre Raum nie gleich, nicht statisch, sondern beweglich ist und sich entwickelt. Sie markiert einen psychischen Raum im Verhältnis von Phantasie und Realität, und diese psychische Küste bildet die „*Lokalisierung des kulturellen Erlebens*“ (ebd.).

Das emanzipative Moment künstlerischer Produktion kann mit diesem Modell zusammengefaßt so theoretisiert werden: Das Verhältnis zwischen Intersubjektivität und einem nicht individuell kontrollierbaren Dritten, welches mit einem intrapsychischen symbolischen Zwischenraum korrespondiert kann dialektisch gesehen werden. Die Intersubjek-

tivität konstituiert das Dritte, und im Bezug auf das Dritte wird eine herrschaftsfreie Beziehung zwischen Subjekten möglich.

Um hier kein harmonistisches Bild von Intersubjektivität zu erwecken, sei erwähnt, daß für die Konstruktion des intermediären Raums bzw. symbolischer Produkte Aggression ein wesentliches Moment ist. Neben Benjamin und Winnicott betont insbesondere Janine Chasseguet-Smirgel die konstitutive Rolle von Aggression für künstlerische Produktion.

„Ich kann nur aus negativen Emotionen heraus kreativ sein. Es gibt eine Kreativität (...), die errungen wird, weil sie sich gegen etwas behauptet. Das Buch „Die Klavierspielerin“ ist ja nicht nur gegen mich, sondern auch gegen meine Mutter gerichtet.“ (Elfriede Jelinek, 1990)

Chasseguet-Smirgel spricht von einer Wiederherstellung des Subjekts entgegen den Modellen einer Wiederherstellung des Objekts im Sinne narzißtischer Verschmelzung. Die Wiederherstellung des Subjekts geschieht im schöpferischen Akt durch die subjektiv massive und zerstörerische Mißachtung des Objekts.

„Tatsächlich aber ist es erforderlich, will das Subjekt sich selbst gestalten, das Objekt im Unbewußten zu zerstören. (...) Das heißt: Der schöpferische Akt ist weit von der Verschmelzung entfernt, in der Subjekt und Objekt eine Einheit bilden. Im Gegenteil: er definiert sich gerade durch seine Beziehung zur Andersartigkeit.“ (Chasseguet-Smirgel, 1988, S.93)

Gerade die Negation der Realität setzt Kreativität frei, die ihren Platz in der Beziehung braucht. So sieht Benjamin die Auflösung des komplementären Zirkels zur Intersubjektivität nicht in einem „entweder-oder“, sondern in einem Spannungsverhältnis zwischen Phantasie und Realität, das immer wieder zusammenbrechen und neu entstehen kann. Unter diesem Blickwinkel bedarf es keiner dritten Kraft von außen, die die Dyade brechen muß, wie in der klassischen Ödipustheorie. Vielmehr ist eher anzunehmen, daß die „Repräsentation eines Dritten ein aus dem symbolischen Raum innerhalb der mütterlichen Dyade hervorgebrachter Effekt ist“ (ebd., S.74). „Die intersubjektive Perspektive gibt der Phantasie einen ‚hoffnungsvolleren Anstrich‘, indem sie uns das Andere der Zerstörung zeigt: die Anerkennung“ (ebd., S.56).

In den Fußspuren eines blauen Pferdes

„Und Formen finden, die wirklich in der Gemeinschaft möglich sind. Es hat keinen Sinn, da hinzuhauen an diese Wand, oder da einfach drüberzuschütten, die Farbe, es hat keinen Sinn, weil ich das nächste draufkriege. (...) Und wenn Menschen solche Bilder malen, wie sie in der Psychiatrie viel gemalt wurden, gerade diese Ausstellungen, dann muß ich sagen, die haben nicht gelernt, nein zu sagen, weil so würde ich mich nicht zeigen. Also muß ich ihnen vermitteln, wie kannst Du nein sagen, und nicht, male Dein Nein, und ich hänge es da hin.“⁴

Die eben skizzierte beziehungsanalytische Kunsttheorie ermöglicht die künstlerische Produktion auf psychologischer Ebene anders zu begreifen, wie in der Psychopathologie des Ausdrucks. Darüber hinaus liefert sie auch verallgemeinert kritische Perspektiven hinsichtlich individuumszentrierten Modellen künstlerischer Produktion, was z.B die Ich-Psychologie, den Kognitivismus oder Kreativitätsmodelle im Bereich Humanistischer Psychologie betreffen.

Eine Überwindung der Psychopathologie des Ausdrucks bedarf nun auch einer über den Gegenstand zwischenmenschlicher Beziehung und Kreativität hinausgehenden Blickwinkel auf die institutionelle Eingebundenheit kunsttherapeutischer Prozesse im psychiatrischen Praxisfeld. Zu den vorherrschenden psychiatrischen Versorgungsformen alternative kunsttherapeutische Praktiken stehen stets im Widerspruch zu einer theoretischen Verankerung im herrschenden psychiatrischen Diskurs. Dieser Widerspruch wirkt über die Institutionalisierung bis zu den Interaktionen – sowie deren Theoretisierung – in Kunsttherapieprojekte hinein, und das emanzipative Moment kunsttherapeutischer Praxis ist so an die Reflexion der gegebenen Widersprüche gebunden.

Ein praktisches und theoretisches Konzept zur reflexiven Überwindung der Aneignung von Kunsttherapie durch die herrschende psychiatrische Institutionalisierung sowie Theoriebildung entwickelte beispielsweise Bärbel Gugger in Zusammenhang mit einem Kunsttherapieprojekt 1988 im BKH Haar – ein Konzept, das sie unter dem Titel „*Emanzipatorische Kunsttherapie*“ veröffentlichte (vgl. Gugger, 1991). Im Stile der Aktionsforschung begleitete sie das Projekt, konnte die

Widersprüche in ihrem eigenen Erleben reflektieren und arbeitete mit der folgenden These:

„Je freier die Psychiatrie eingestellt ist, desto mehr künstlerisch-emanzipatorische Impulse kann sie integrieren. Ich stelle die Behauptung auf, daß Kunst als ein Gradmesser ungleicher Machtverhältnisse in der psychiatrischen Landschaft dienen kann. Je totalitärer die Strukturen sind, desto weniger kann sich Kunst durchsetzen und emanzipatorische Wirkungen auslösen.“ (Gugger, 1991, S.13)

Die Aufgabe emanzipatorischer Kunsttherapie besteht demnach darin, die Strukturen der Institution am Prozeß der künstlerischen Gestaltung zu reflektieren und gleichzeitig alternative Interaktions- und Erlebnisräume zu schaffen, welche die sozialen und psychischen Ressourcen des Widerstands gegen ausgrenzende institutionelle Prozesse sowie das Erleben von Solidarität spürbar werden lassen. Keine Humanisierung, sondern Reflexion und Veränderung der institutionellen Struktur bildet das Ziel emanzipatorischer Kunsttherapie.

Emanzipatorische Kunsttherapie, in der Erkenntnisse der Sozialpsychiatrie, des Netzwerkkonzeptes und des Empowermentansatzes aufgehoben sind, steht auf dem historischen Hintergrund der Psychiatriereform ausgehend von Theorien und Projekten der italienischen Antipsychiatrie. Das bekannteste Projekt dieser Zeit – Marco Cavallo – soll kurz geschildert werden, weil es in besonderem Maße zeigt, wie Kunst soziale Strukturen verändern kann und zu einem Symbol der antipsychiatrischen Aufbruchstimmung der 70er Jahre wurde.

Weihnachten 1972 fanden sich im Hause Franco Basaglias, dem Chefarzt des psychiatrischen Krankenhauses in Triest, Vittorio Basaglia, Vittoria Basaglia und befreundete KünstlerInnen zusammen. Die Idee eines gemeinsamen Kunstprojekts im Krankenhaus entstand. Sie wollten „ihr Handwerk und ihr Wissen nutzen, um eine neue Form der Zusammenarbeit und des Zusammenlebens zu erproben“ (Vittorio Basaglia, Vorwort in Scabia, 1979, S.11). Getragen von der Kritik an der Psychiatisierung psychischen Leidens und dem Wunsch nach alternativen Formen zwischenmenschlicher Begegnung, lehnten sie jede institutionalisierte Rolle ab.

„Wir waren die Künstler, und diese Bezeichnung war von uns gerade wegen ihrer Ungenauigkeit gewollt worden; sie erlaubte den Kranken, uns als

Personen wahrzunehmen, die außerhalb des Therapiereglements und des Gewahrsams standen, also außerhalb der Ordnung des Irrenhauses.“ (Vittorio Basaglia, ebd.)

In einem Gebäudeflügel der Klinik initiierten die KünstlerInnen vielfältige künstlerische Aktivitäten und immer mehr BewohnerInnen der Klinik beteiligten sich. Ein gemeinsames Vorhaben kristallisierte sich dabei heraus: Ein überlebensgroßes Pferd – Marco Cavallo. Es sollte aus Pappmaché gebaut werden, um damit zum Volksfest auf den Marktplatz der benachbarten Kleinstadt San Vito zu ziehen, wo sie gemeinsam mit den Anwohnern das Projekt feiern wollten. Plakate kündigten das Ereignis an. Das Pferd galt als Symbol der Solidarität, des Widerstandes und der Befreiung. Es gab ein wirkliches, sehr altes Pferd auf dem Klinikgelände, das auf Anweisung der Klinikleitung zum Schlachter kommen sollte. Die BewohnerInnen liebten allerdings dieses Pferd und setzten durch, daß es weiter versorgt wurde. Als die Pferde-Skulptur fertiggestellt war und zum Marktplatz gebracht werden sollte, mußten die Beteiligten feststellen, daß sie das Pferd größer als die Türe der Werkstatt gebaut hatten – es paßte nicht durch. Was tun? Sie brachen den Türrahmen und das Mauerwerk durch, um das Pferd nach draußen zu schaffen.

Marco Cavallo konnte nur in einem bestimmten Zeitraum die Strukturen sozialer Ausgrenzung lockern und soziale Ressourcen freisetzen, zeigte aber das Potential kunsttherapeutischer Projekte, „Brücken herzustellen“. Ein wesentliches Moment seiner sozialen Sprengkraft bestand nun gerade darin, daß es nicht aus den Reihen der vorgegebenen psychiatrischen Versorgungsstruktur ins Leben gerufen wurde, und so die institutionell bedingten Implikationen sozialer Kontrolle unterlaufen werden konnten.

Das Anliegen, die Erfahrungen von Marco Cavallo für eine emanzipatorische Kunsttherapie (Gugger, 1991) zu verallgemeinern, um sie methodisch fruchtbar machen zu können, bricht sich an den Implikationen ihrer Institutionalisierung. Um Kunsttherapie zu etablieren, muß sie im Diskurs psychosozialer Versorgung legitimiert werden. KunsttherapeutInnen müssen um die Anerkennung und Finanzierung ihrer Arbeit hart kämpfen und stehen vor der Forderung, die Therapiewirksamkeit der Kunsttherapie nachzuweisen. Um sich ein Standbein in der psycho-

sozialen Landschaft aufzubauen, bemühen sich TheoretikerInnen der Kunsttherapie von daher meist um Modelle des psychologischen Mainstreams. Die Etablierung gelingt so vermutlich eher, aber der kritische Impuls geht in der Theoriebildung verloren. Der Weg über eine Funktionalisierung der Kunsttherapie als PR-Agentur der Psychiatrie oder Substitut der Medikalisierung ist ein Weg der Institutionalisierung, um Stellen, Gelder und Anerkennung zu bekommen. Der Weg, soziale Freiräume zu schaffen, die veränderliche Prozesse in Gang setzen können, ist ein anderer.

Kunstschaffen kann auf verschiedene Weisen ein soziales Strukturmittel sein. Es kann die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen, die mehr oder minder stark auf Kontrolle, Anpassung oder Ausgrenzung ausgerichtet sind, farbiger machen, oder es kann die eingefahrenen Strukturen in Bewegung versetzen, so daß alternative Formen zwischenmenschlicher Begegnung entstehen. Der Grad der Professionalisierung einer alternativen Kunsttherapie zeigt sich unter anderem an der Reflexivität der Theorie für den Widerspruch zwischen Kunst und institutionellen Implikationen sozialer Kontrolle, der bis zu feinen Schattierungen im bildnerischen Prozeß, den Interaktionen zwischen allen Beteiligten und der Theoriebildung selbst reicht. Projekte von Künstlern, wie beispielsweise Siegfried Neuenhausen (vgl. Neuenhausen, 1984) und der Gruppe um Giuliano Scabia oder Bärbel Gugger zeigen die Möglichkeit jener kunsttherapeutischen Ästhetik. Obwohl diese Impulse noch leben, ist in der gegenwärtigen Praxis und Theoriebildung überwiegend ein anderer Trend zu beobachten. Durch das gesellschaftlich produzierte Faszinosum Kunsttherapie werden gerade die sozialen und strukturellen Mißstände, aus denen sie erwächst, verschleiert anstatt verändert. Die Kunsttherapie steht hier vor der Aufgabe, die Konsequenzen ihrer zunehmenden Institutionalisierung zu reflektieren – im Hinblick auf die Bewahrung des freiheitlichen Moments künstlerischer Arbeit versus der Eingliederung in den Apparat sozialer Anpassung oder Ausgrenzung.

Anmerkungen

- (1) Ausstellungseröffnung in Augsburg im Frühjahr 1994 mit dem Titel „Kunsttherapie, Bilder aus bayerischen Bezirkskliniken“.
- (2) Vgl. Fellner, 1997.
- (3) An dieser Stelle muß auch auf das theoretische Feld im Bereich der *poststrukturalistischen Psychoanalyse* verwiesen werden. Insbesondere Lacan arbeitete hier eine sprachtheoretische Weiterführung der Freud'schen Triebtheorie aus (vgl. Lang, 1973), die als eine der radikalsten beziehungsanalytischen Theorien verstanden werden kann und gerade in den Kunstwissenschaften stark rezipiert wird. Dies sei auch kritisch erwähnt im Hinblick auf die verbreitete Ablehnung der Triebtheorie im kunsttherapeutischen Diskurs.
- (4) Aussage einer im psychiatrischen Praxisfeld arbeitenden Kunsttherapeutin – entnommen aus Fellner, 1995.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.
- Bader, Alfred & Cocteau, Jean (Hrsg.) (1961). *Wunderwelt des Wahns – Insania pingens*. Köln, Basel.
- Bader, Alfred (Hrsg.) (1975). *Geisteskrankheit, bildnerischer Ausdruck und Kunst. Eine Sammlung von Texten zur Psychopathologie des Schöpferischen*. Wien.
- Benjamin, Jessica (1993). *Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*. Basel, Frankfurt a.M..
- Bernhard, Thomas (1981). *Der Atem*. München.
- Breton, André (1981). *Das Weite Suchen. Reden und Essays*. Frankfurt a.M.
- Chasseguet-Smirgel, Janine (1988). *Kunst und schöpferische Persönlichkeit: Anwendung der Psychoanalyse auf den außertherapeutischen Bereich*. München, Wien.
- Dalley, Tessa et al. (1993). *Three voices of art therapy*. London, New York.
- Fellner, Markus (1995). *Die Kunst ist immer das Grabmal der Liebe. Soziale Dimensionen der Symbolbildung in der Kunsttherapie*. Unveröffentlichte Diplomarbeit an der LMU München.
- Fellner, Markus (1997). *Zum Krankheitsbegriff der Psychopathologie*. In: *Psychologie & Gesellschaftskritik*, Nr. 81, S. 5-21.
- Gugger, Bärbel (1991). *Emanzipatorische Kunsttherapie: wider die Einbahnstraße in der Psychiatrie*. München, Wien.
- Günter, Michael (1989). *Gestaltungstherapie: zur Geschichte der Malateliers in psychiatrischen Kliniken*. Stuttgart.

- Hiller, Hans (1993). Thomas Bernhard. Reinbek.
- Jarchov, Inge & Gerche, Klaus (Hrsg.) (1980). Die Prinzhornsammlung.
- Jelinek, Elfriede (1990). Ich lebe nicht. Interview mit André Müller. In: Die Zeit, Nr. 26, S.55.
- Kernberg, Otto F. (1988). Innere Welt und äußere Realität: Anwendung der Objektbeziehungstheorie. München, Wien.
- Keupp, Heinrich (1972). Der Krankheitsmythos in der Psychopathologie. Darstellung einer Kontovese. München.
- Kraft, Hartmut (Hrsg.) (1984). Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln.
- Kuhns, Richard (1986). Psychoanalytische Theorie der Kunst. Frankfurt a.M.
- Lang, Hermann (1973). Die Sprache und das Unbewußte. Frankfurt a.M.
- Lombroso, C. (1887). Genie und Irrsinn. Leipzig.
- McShine, Kynaston (1989). Andy Warhol: A Retrospektive. Modern Museum of Art, New York.
- Menzen, Karl-Heinz (1992). Kunsttherapie – zur Geschichte der Therapie mit Bildern. Frankfurt a. M..
- Morgenthaler, Walter (1921). Ein Geisteskranker als Künstler. Bern.
- Navratil, Leo (1972). Schizophrenie und Kunst. München.
- Neuenhausen, Siegfried (1984). Figurenstele und Schmetterlingsbaum – Künstlerische Arbeit mit psychisch Kranken. In: Hartwig & Menzen (Hg.) 1984, S.116-126.
- Petzold, Hilarion & Orth, Ilse (Hrsg.) (1990). Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie. Paderborn.
- Prinzhorn, Hans (1922). Die Bildnerie der Geisteskranken. Berlin.
- Prinzhorn, Hans (1958). Persönlichkeitspsychologie. Entwurf einer biozentrischen Wirklichkeitslehre vom Menschen. Heidelberg.
- Réja, Marcel (1907). L'art chez les vous. In: Bader (Hrsg.) 1975, S.10-21 und In: Mercure de France, 1907, Paris.
- Rothe, Wolfgang (1967). Prinzhorns geistiges Plateau. In: Bader (Hrsg.) 1975, S. 77-83.
- Rubin, Judit Aron (Hrsg.) (1991). Richtungen und Ansätze der Kunsttherapie. Karlsruhe.
- Saathof, Sylvia (1989). Psychiatrische PatientInnen gestalten – Zum sozialpsychologischen Bedeutungszusammenhang von Kunst und Psychiatrie. Diplomarbeit am Institut für Psychologie der LMU München.
- Scabia, Giuliano (1979). Das große Theater des Marco Cavallo. Phantasiearbeit in der Psychiatrischen Klinik in Triest. Frankfurt a.M.
- Schmidt, Georg (1961). Was hat die Kunst der Geisteskranken mit Kunst zu tun? In: Bader (Hrsg.) 1975, S.27-33.

- Schottenloher, Gertraud (1992). Kunst und Gestaltungstherapie. Kösel, München.
- Simmacher, Georg (1994). Einführungsreferat. In: Tagungsbericht des Kongresses „Kunsttherapie“ am 25./26.4.1994, Redaktion: Werner Kraus, Kulturreferent im Verband der bayer. Bezirke, S.7-9.
- Simon, M. (1876) L'imagination dans „la folie“. In: Ann. med.-psychol. 16, S.358-390.
- Sraßmann, Burkhard (1994). Ollie liebt Rrrrot. In: Die Zeit, Nr.49, S.86.
- Tardieu, A. (1872). Etude médico- légale sur la folie. Baillière, Paris.
- Volmat, R. & Dilay, J. (1964). Malerei und Chemotherapie. In: SANDOZ AG (Hrsg.) 1964. Psychopathologie und bildnerischer Ausdruck. Basel, New York.
- Weiss, Peter (1988) (Orig. 1975-81). Die Ästhetik des Widerstands. Frankfurt a.M.
- Willms, Wiebke (1988). Fliegen ins Blau: Erfahrungen zwischen Kunst und Therapie. München.
- Winnicott, Donald W. (1971). Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart.