

1

Die Kunst zwischen Phantasie und Realität

Die Fantasie, von der Vernunft verlassen, bringt unmögliche Monster hervor. Vereint mit ihr, ist sie die Mutter aller Künste und der Ursprung der Wunder

Francisco de Goya zu seinem CAPRICHIO 43¹

Das grundlegende Prinzip psychischen Wachstums geht davon aus, dass jeder Mensch von Beginn seines Lebens an diffuse und vielschichtige Erfahrungen in eine wie auch immer geartete Form bringen will. Formfindung ist eine nie zu beendende Aufgabe in der menschlichen Welt. Dewey betont dies in seinem Buch *Kunst als Erfahrung*: „Überall, wo Wahrnehmung nicht abgestumpft und pervertiert ist, herrscht die unvermeidbare Tendenz, die Dinge und Ereignisse im Hinblick auf das zu einer abgerundeten und vereinheitlichten Wahrnehmung Erforderliche zu ordnen. Form ist das Charakteristische einer jeden Erfahrung (...). Kunst in ihrem speziellen Sinne verwirklicht die Bedingungen, die diese Einheit herbeiführen, umfassender und mit mehr Überlegung. Danach mag man Kunst definieren als das Wirken jener Kräfte, die die Er-

fahrung eines Ereignisses, eines Objektes, einer Szene oder Situation zu ihrer eigenen integralen Erfüllung bringen. Die Verbindung von Form und Stoff ergibt sich von innen heraus und wird nicht von außen auferlegt.“² In der Kunst geschieht die optimale Erfüllung der Ordnungsbemühungen, also die gelungene Form.

Dieses prinzipielle menschliche Bedürfnis nach der Integration von Lebenserfahrungen bis hin zur Fähigkeit, Kunst zu schaffen, erfordert eine lange Entwicklung. Da aber nicht jeder danach strebt oder in der Lage ist, Kunst zu schaffen, und auch Patienten der Kunsttherapie nicht zu Künstlern erzogen werden sollen, jedoch das Bedürfnis nach Form universal ist, soll zunächst der verbindende Begriff wieder eingeführt werden: das Symbol.³ Unter dem Terminus *Symbol* können wir den gemeinsamen Nenner festhalten, der die zentralen Fähigkeiten sowohl der menschlichen Psyche als auch der Kunst zu verbinden in der Lage ist.

Zunächst werden die Bedingungen für die Entstehung und Erhaltung der symbolischen Formen in der psychischen Entwicklung aus der Sicht der neueren psychoanalytischen Forschungen unter-

sucht. Davon ausgehend werden die Voraussetzungen abgeleitet, welche Art der symbolischen Formen zu *der* Kunst führt, die als Trägerin und Vermittlerin ästhetischer Erfahrungen gilt. Die Brauchbarkeit solcher Überlegungen für die Kunsttherapie liegt darin, dass diese Theorien die Funktionsweise psychischer Prozesse transparent machen, die aktiviert werden, wenn wir Patienten zu künstlerischer Arbeit anregen. Über das Verstehen der Symbolisierung in der Kunst können wir zu den grundlegenden Einsichten gelangen, die die Basis bereiten für unsere therapeutischen Interventionen und die Unterstützung der Entwicklung der Symbolisierungsfähigkeit.

Die Ursprünge der Symbolbildung – die Ursprünge der Kunst

Ein Ziel der Entwicklung des Menschen besteht in einer immer differenzierteren Struktur seines Selbst, in der er aktiv seine Welt organisieren und formen kann. Die Organisation dieser Entwicklung zentriert sich um die wachsende Fähigkeit zum Gebrauch von Symbolen. Dieses sind Eigenschaften, mit denen nur der Mensch ausgestattet ist und die ihn vom Tier unterscheiden.⁴ Psychoanalytiker setzen die Entwicklung wichtiger Ich-Funktionen voraus, um Symbole bilden zu können.

Es gibt zahlreiche Definitionen für den Begriff des Symbols. Eine der sprachlich schönsten lässt sich bei Deri finden: *le symbole, c'est la présence d'une absence.*⁵ Sie verweist dazu auf die Essenz eines Symbols, die darin liege, dass es opponierende Kategorien in einer guten Gestalt vereinigt; Deri hält dies für einen wichtigen Aspekt des Janus-Gesichts. Die Bedeutung der Symbolisierung erwächst aus ihrer Energie bindenden und transformierenden Kraft. Der symbolische Prozess schützt die Ganzheit des Individuums, indem er das von Impulsen getriebene Subjekt in Raum und Zeit von der Welt der realen Objekte distanziert.⁶

Eine weitere differenziertere psychoanalytische Begriffsbestimmung stammt von Beres: Das Symbol sei *mehr* als die vom „Oxford Universal Dictionary“ gegebene Definition, in dem das Symbol als „Etwas, das für etwas anderes steht, es vertritt, es bedeutet (jedoch nicht aufgrund großer Ähnlichkeit, sondern andeutungsweise oder aufgrund einer zufäl-

ligen oder herkömmlichen Beziehung); speziell ein Gegenstand, der etwas Ungegenständliches oder Abstraktes repräsentiert oder statt dessen benutzt wird.“⁷ Beres bemängelt, dass in der lexikalischen Definition der Unterschied zu einem Ersatzobjekt mit ganz weit gefassten Bedeutungen außer Acht gelassen werde und sagt, dass dieses für den Organismus dem ursprünglichen Objekt gleich sei, „es repräsentiert es daher nicht“. Deshalb könnte es ein Zeichen oder Signal sein, aber ein Symbol *steht für* ein anderes Objekt und der das Symbol verwendende Mensch hat die *Fähigkeit zu wissen, dass das Symbol nicht das ursprüngliche Objekt ist.*⁸ (Hervorhebung von d. Verf.). Während ein Ersatzobjekt, z. B. ein Signal und Zeichen, für den Organismus dem Originalobjekt in jedem Sinne gleichwertig ist, ist für Beres die zentrale Eigenschaft des Symbols seine Repräsentationsfunktion.⁹ Ein abwesendes Objekt kann ohne unmittelbaren äußeren Reiz, also sinnlichen Stimulus, in der Vorstellung hervorgerufen werden.

Hier müssen wir die Frage stellen, wann in der Entwicklung des Kindes die Fähigkeit zur Symbolbildung einsetzt und in welcher Beziehung dieses zur Entwicklung des Denkens steht. Beres geht von der Annahme aus, dass die Symbolisierungsfähigkeit bei der Geburt nicht vorhanden ist, sondern sich parallel mit dem Wachstum bedeutender Ich-Funktionen wie Wahrnehmungen, Gedächtnis, Lernen, Begriffsbildung, unbewusste Identifikationen und der Realitäts- und organisierenden Funktionen entwickelt.¹⁰ Er stellt fest, dass auch die Verschiebung und Verdichtung bei der Symbolisierung verwendet werden, die jedoch nicht zu den bewussten Ich-Funktionen zählen, sondern dem Bereich der unbewussten Prozesse des Ich zugeordnet werden.

Zwei Prinzipien seelischer Vorgänge

Das psychoanalytische Konzept der seelischen Funktionen geht von mehreren Annahmen aus: dass es verschiedene Ebenen psychischer Vorgänge gibt: den Primär- und den Sekundärprozess, dass es eine Beziehung zwischen diesen Ebenen gibt und dass diese Beziehung eng mit der Symbolisierung und den Ich-Funktionen zusammenhängt. Die zentrale Rolle des Ich und seine Funktionen bei der Symbolbildung wurden erst in der späteren Entwicklung der Psychoanalyse von Theoretikern wie Beres und anderen hervorgehoben. Frühe psychoanalytische Schriften hatten diese Verbindung nicht hergestellt.

Dennoch soll einleitend Freuds Konzept skizziert werden, da er es war, der entdeckte, dass die

Regulation unbewusster Inhalte und Produkte auf eine sehr andere Art vollzogen wird als die bewussten logischen. Er fand bei seinen Nachforschungen über solche Phänomene wie neurotische Symptome, Träume und den Witz, zwei grundsätzlich verschiedene psychische Prozesse und nannte sie „primär“ und „sekundär“.¹¹ Wie wir sehen werden, hat die Einsicht in diese Vorgänge wichtige Auswirkungen auf das Verständnis der Psychodynamik des künstlerischen Schaffens.

Die Theorie über die Primär- und Sekundärprozesse bezieht sich in der frühen Psychoanalyse auf die unterschiedlichen Arten der Entladung psychischer Energien. Ausgehend von seiner Triebtheorie bezog sich Freud in der Traumdeutung auf den Primärprozess als er schrieb: „Man erkennt den Hauptcharakter (...), dass aller Wert darauf gelegt wird, die besetzende Energie beweglich und abfuhrfähig zu machen; der Inhalt und die eigene Bedeutung der psychischen Elemente wird zur Nebensache.“¹² Die Resultate dieses Vorgangs sind nach Freud Symptome, die „mittels Verdichtung, Kompromissbildung, über oberflächliche Assoziationen, unter Deckung der Widersprüche, eventuell auf dem Wege der Regression in das Symptom übergeführt werden.“¹³ Der Grund für sein Auftreten sind Verdrängungen, die aus der Sphäre des Unbewussten stammen, besetzt mit infantilen Triebwünschen.

Über den Sekundärvorgang schreibt Freud: „Es wurde eine zweite Tätigkeit notwendig, welche nicht gestattete, daß die Erinnerungsbesetzungen zur Wahrnehmung vordringe und von dort aus die psychischen Kräfte binde, sondern die vom Bedürfnisreiz ausgehende Erregung auf einen Umwege leite, der endlich über die willkürliche Motilität die Außenwelt so verändert, daß die reale Wahrnehmung des Befriedigungsobjekts eintreten kann.“¹⁴ Diese Sekundärprozesse seien das zweite System, dem es gelänge, die Energiebesetzungen zum größten Anteil in Ruhe zu erhalten und nur einen kleineren Teil zur Verschiebung zu verwenden.¹⁵

Gemäß dem derzeit vorherrschenden ökonomischen Modell der Triebtheorie schrieb man den Primärprozess dem Lustprinzip, den Sekundärprozess dem Realitätsprinzip zu. Triebspannung, deren Ursprung nach Freud physische Bedürfnisse sind, wird unter verschiedenen ökonomischen Prinzipien entladen. Diese Möglichkeit, psychische Energie zu binden, ist spezifisch menschlich und wird in der Fähigkeit zur Symbolisierung repräsentiert.¹⁶

In seinem berühmten kleinen Aufsatz über „Formulierungen über die zwei Prinzipien des psy-

chischen Geschehens“¹⁷ untersucht Freud die Funktion und den Zusammenhang der beiden psychischen Ebenen. Die nach Freud oberste Tendenz der seelischen Bedürfnisse, nach dem Lustprinzip die inneren Bedürfnisse zu befriedigen, muss in der Entwicklung zwangsläufig einem Korrektiv unterliegen, das im Umgang mit den Versagungen und Enttäuschungen beziehungsweise den Anforderungen der Außenwelt eingesetzt werden kann. Dieses nannte er das Realitätsprinzip. Die erhöhte Bedeutung der Außenwelt geht einher mit der erhöhten Bedeutung des Bewusstseins. Die Aufmerksamkeit wird auf die Verarbeitung von Sinesindrücken ausgerichtet, was zu einem System von „Merken“ und schließlich zu einem Teil des Gedächtnisses führt. Anstatt Verdrängung von Unlust erzeugenden Erfahrungen kann Urteilsfällung geschehen, „welche entscheiden sollte, ob eine bestimmte Vorstellung wahr oder falsch, das heißt im Einklang mit der Realität sei oder nicht, und durch Vergleich mit den Erinnerungsspuren der Realität darüber entscheidet.“¹⁸ Die ursprünglich auf direkte Entladung ausgerichtete motorische Abfuhr erhält dadurch eine neue Funktion „zur zweckmäßigen Veränderung der Realität“ und wandelt sich so zum Handeln. Das Denken ist diejenige Instanz, die den Aufschub der Energieabfuhr ermöglicht.

Dennoch, so Freud, erfordert die Tendenz des Menschen, an den Lustquellen festhalten zu wollen, und die Schwierigkeiten des Verzichts eine Art Freiraum, der im Phantasieren, wie beim Spiel des Kindes und im Tag-Träumen erfüllt werden kann. Aber er betont dabei bereits, dass es keine scharfe Trennung der beiden Bereiche gäbe: „die Ersetzung des Lustprinzips durch das Realitätsprinzip bedeutet keine Absetzung des Lustprinzips, sondern nur eine Sicherung desselben. Eine momentane, in ihren Folgen unsichere Lust wird aufgegeben, aber nur darum, um auf neuem Wege eine später kommende, gesicherte zu gewinnen.“¹⁹ Um seine These vom „Vorzug des Real-Ichs vor dem Lust-Ich“ zu illustrieren, zieht Freud Bernhard Shaw heran: To be able to choose the line of greatest advantage instead of yielding in the direction of the least resistance.²⁰ Wir erkennen hier das Sublimierungskonzept wieder, das ebenfalls auf diesem Energie-Modell basiert.²¹

Segal argumentiert in diesem Zusammenhang: die Phantasien, die dem Wachbewusstsein unannehmbar erscheinen, werden in das „System Unbewusst“ verdrängt, wo sie dem „Primärprozess“ unterworfen sind, also dem Lustprinzip, der Zeitlosigkeit und all den Eigenschaften, die Freud dem

„System Unbewusst“ zuschrieb. Sind die Phantasien einmal in das „System Unbewusst“ verdrängt worden, so weiß man nicht mehr, dass sie unwahr sind; sie lassen sich nicht mehr von Erinnerungen unterscheiden. Im „System Unbewusst“ vermehren sich die Phantasien „im Dunkeln“, wie er sagt.²²

Die Vermittlungsrolle der Kunst aus der Sicht Freuds

Freud gesteht der Kunst zu, beide Prinzipien miteinander versöhnen zu können. Der Künstler, der sich von der Realität abwendet, weil er sich zunächst nicht mit dem Verzicht auf seine Triebbefriedigungen abfinden will und sich deshalb in seine Phantasiewelt zurückzieht, findet dank seiner besonderen Begabungen einen Rückweg zur Realität. Er gestaltet sich eine neue Art von Wirklichkeit, ohne den Umweg über die wirkliche Veränderung der Außenwelt einzuschlagen. Sein Erfolg bei anderen Menschen beruht darauf, dass sie dieselbe Unzufriedenheit mit dem real erforderlichen Verzicht auch spüren, weil die aus der „Ersetzung des Lustprinzips durch das Realitätsprinzip resultierende Unzufriedenheit selbst ein Stück der Realität ist“.²³

Auf drei Aspekte dieser Gedanken Freuds zur Kunst im Zusammenhang mit Primär- und Sekundärvorgängen will ich besonders aufmerksam machen:

1. Der Künstler beharrt auf der Beibehaltung seiner unlogischen, verdichteten, eher libidinös besetzten inneren Vorgänge. Im Primärprozess sind sie somatischen Ursprungs. Sie lassen sich nicht durch von außen auferlegte Regeln bestimmen. Sie sind zeitunabhängig. Das unzensurierte aktive Phantasieren und Spielen sind erlaubt, und, wie Kofman es nennt, Begehren kann halluzinatorisch gestillt werden.²⁴
2. Das Experimentieren ohne Konsequenzen für die „wirkliche Außenwelt“ verleiht ihm Freiheit. Daraus kann der Künstler neue Realitäten schaffen, die weder gänzlich seinem primären Befriedigungsstreben noch dem gegebenen Äußeren entsprechen. Freud benutzt den Begriff „Abbild der Realität“ – ein Hinweis auf den Vorstellungscharakter der Kunst.
3. Der Künstler erreicht sein Publikum, weil er ihm Gelegenheit zur Identifikation bietet. Nur wenn er es schafft, Emotionen und Erlebnisse des Erkennens im Publikum zu wecken, ist er erfolgreich. Er kann etwas repräsentieren, wozu

das Publikum mangels „Begabung“ und neurotischer Barrieren nicht in der Lage ist.

Freud streicht das wichtigste Resultat des künstlerischen Prozesses selbst heraus: Es entstehen neue Realitäten, also neue Einsichten und Erfahrungen, die sowohl den Künstler selbst als auch sein Publikum angehen.

Er hat hier nicht genauer beschrieben, was er mit „besonderer Begabung“ meint. Da er immer wieder das Besondere des Künstlers im Zusammenhang mit der Regulierung seines Trieblebens wie im Sublimierungsmodell und der Idee des Teilverzichts beschrieb, wurde sein Ansatz oft als verkürzt und defizitär kritisiert. Noy vermutet, Freud sei in Bezug auf die revolutionäre Entdeckung des Primärprozesses als des organisierenden Modus des Unbewussten und seiner Inhalte möglicherweise vor lauter Faszination bei den neuen Sichtweisen der Inhalte hängen geblieben, so dass er sich kaum mehr der *formalen* Organisation des Unbewussten zuwandte.²⁵ Bei der genauen Lektüre seiner Schriften wie dem genannten Aufsatz hat Freud jedoch viele später von anderen festgestellte Einsichten in die Psychodynamik des Künstlers und des künstlerischen Prozesses vorweg genommen. Auch unterstreicht er darin schon, was uns in diesem Zusammenhang besonders interessiert: dass das Lustprinzip, nach dem der Primärprozess funktioniert, ganz und gar nicht aufgegeben werden muss, wenn es durch das Realitätsprinzip ersetzt wird. Er meint vielmehr, es diene zur „Sicherung desselben“.

Das Schicksal von Impulsen in Primär- und Sekundärprozessen

Das Verhältnis von Phantasie und Realität wird in der folgenden Zeit von sehr vielen psychoanalytischen Autoren untersucht, auf die ich hier nicht alle eingehen kann.²⁶ Einige neuere Ansätze sollen jedoch beschrieben werden, die aus Freuds Weiterentwicklung des triebtheoretischen Modells zur Strukturtheorie die zentrale Rolle des Ich fokussieren, und damit auch den integrativen Charakter künstlerischer Prozesse psychodynamisch zu erklären suchen. Für die kunsttherapeutische Arbeit mit Patienten werden die Konsequenzen dabei ersichtlich, denn es können sich neue Aspekte des Verhältnisses herauskristallisieren zwischen der Welt, die man gemeinhin als „Phantasie“ und der, die man als „Realität“ bezeichnet.²⁷

Rycroft trifft die Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärprozess auf folgende Weise:

„Wenn ein Impuls auf dem Wege des Primärprozesses entladen wird, dann ist das Ergebnis entweder eine Wach- oder Schlafhalluzination. Das letztere ist das, was wir einen Traum nennen. Der Mechanismus, durch den dies geschieht, ist, dass die Energie oder Libido, die von den Impulsen getragen wird, nicht auf solche körperlichen Organe gerichtet werden, die eine wirkliche Befriedigung des Impulses ergeben, sondern auf den Teil des psychischen Apparates, in dem vergangene Befriedigungen repräsentiert sind. Diese Erinnerungsspuren werden (...) mit Energie besetzt und als real erlebt.“²⁸ Zu den Bedingungen, unter denen dies geschieht, zählt Rycroft den Schlaf – also die Träume, die Psychosen, die Säuglingszeit und die Neurosen.

Über den Sekundärprozess schreibt er: „Er ist der Prozess, bei dem ein Impuls zu einem mehr oder weniger bewussten Wunsch wird und nicht sofort durch Halluzination befriedigt wird, sondern nur nach einer Verzögerung zu dem Teil des psychischen Apparates gelangt, der (a) äußere Realität wahrnimmt, und (b) der diejenigen physischen Organe kontrolliert, die Veränderungen in der Außenwelt bewirken können, die zur Befriedigung des Wunsches (Entladung des Impulses) führt. In der Verzögerung wird die äußere Realität wahrgenommen und auf der Suche nach einem angemessenen Objekt analysiert, und teilweise komplexe Fähigkeiten werden benutzt, um den Wunsch zu erfüllen. Diese Fähigkeiten sind entweder angeboren oder erworben.“²⁹

Ich-Funktionen wie Realitätsprüfung und -manipulation spielen bei der Entladung von Energie eine große Rolle. Das Schicksal der Impulse bei den beiden Vorgängen ist nach Rycroft unterschiedlich: beim Primärprozess wird Spannung sofort und unabhängig von der äußeren Realität entladen; diese Art von Entladung ist jedoch nur vorübergehend. Währenddessen erfordert der Sekundärprozess eine Verzögerung und ist abhängig von der Realität; aber dafür wird die Spannung dauerhaft entladen, dauerhaft im Zusammenhang mit dem aktuellen Impuls.

Die Bindung psychischer Energien in der Kunsttherapie

In der Kunsttherapie oder in der Kunst können wir diese Unterscheidung manchmal sehr gut beobachten. Patienten benutzen in bestimmten psychischen Spannungszuständen das Material regelrecht zur „Entladung“, so z. B. indem mit Farbe oder mit Ton einem impulsiven Drang zum Aggressionsabbau nachgegeben wird. Ein Bild zeigt

dann deutlich die Spuren dieses Zustandes, inneres Chaos ist nach außen transportiert worden. Aber man spürt, an dem Bild ist nicht „gearbeitet“ worden. Der Ton wurde geworfen und geschlagen ohne weitere gezieltere Bearbeitung. Die Suche nach einer Form war nicht das Anliegen dieser Aktionen. Innerer Druck und unbewusste Phantasien sind ebenso formlos auf das Blatt projiziert worden wie die Farbe geschleudert, der Ton geschlagen oder mit dem Stift gekritzelt wurde. Einige Momente später wird der Patient wahrscheinlich weniger erregt sein als zuvor. Jedoch ist der Druck meistens nur kurzzeitig verschwunden und derselbe Impuls zu agieren entsteht von neuem. Echte Befriedigung tritt dann ein, wenn eine gewisse „Zähmung“ dieser Impulse mehr Gelegenheit zum Überlegen und zur Auseinandersetzung mit den äußeren Bedingungen wie Material, Format, Licht, Perspektive usw. gegeben hat. Dann haben wir das Empfinden, dass etwas zwischen energetisch aufgeladenen Impuls und Handlung geschaltet wurde, dass Momente der Verlangsamung und des Denkens entstehen konnten. An die Stelle des Reflexes tritt Reflexion.

Die Bindung von Energie an eine produktive Tätigkeit fand in der Psychoanalyse ihren Niederschlag im Konzept der Sublimierung. Die Befriedigung, die von der angemessenen Kontrolle über diese Impulse, ohne sie zu verleugnen, ausgeht, ist enorm. Charakteristisch für diese Befriedigung ist, dass sie lang anhält, zumindest länger als bei der direkten Entladung.

Jeder Maler und jeder, der sich auf den kreativen Prozess einlässt, weiß, welche Intensität von einem Bild ausgehen kann, das unter hohem emotionalen Druck begonnen wurde und trotzdem nicht zur Zerstörung oder zum bloßen kathartischen Ausagieren, sondern zu einem ästhetisch gelungenen Ergebnis geführt hat. Der kreative Prozess selbst, das Handeln mittels Material, hat diese Bindung und Formung in der Verlangsamung ermöglicht. Patienten brauchen dazu meistens die Hilfe des Therapeuten, indem dieser sein so genanntes Hilfs-Ich zur Verfügung stellt.

Ein depressiver, künstlerisch begabter Patient hatte seinen farbigen Pastelllandschaften immer eine heitere Ausstrahlung verleihen wollen. Und immer wurden diese Bilder dunkler, als er beabsichtigt hatte. Es wurde deutlich, dass der Patient seinen depressiven Zustand abwehrte. Als aber in einer Phase großer innerer Anspannung diese Abwehr nicht mehr so gut zu funktionieren schien, entstand auf seinem Blatt ein düsteres archaisches Steintor, das am Strand vor einem dunklen



Abb. 1: 42x59,7 cm,
Pastellkreide

Meer herausragt. Der Patient wurde sehr wütend und wollte die Zeichnung zerreißen und wegwerfen, obwohl sie in ihrem Ausdruck auf mich und die Mitpatienten sehr stark und formal gelungen wirkte. Ich bot ihm an, das Bild an mich zu nehmen und in seine Mappe zu legen, und schlug ihm vor, er brauche es ja nie mehr anzusehen oder vielleicht irgendwann einmal später. Darauf ließ er sich ein. Wochen später schaute er sich diese Zeichnung wieder an und sagte, dass er nun froh sei, dass das Bild noch existierte. Später zeigte er es sogar in einer Ausstellung im Foyer der Klinik.

In dieser Situation konnte der Patient sich zwar so weit kontrollieren, dass er dieses Bild zeichnen konnte. Dazu hatte ihm sicher auch seine Begabung geholfen. Aber die innere Spannung bewirkte, dass es ihm nicht gelang, ein wie sonst übliches „heiteres“ Aussehen herzustellen. Das Bild spiegelte ihm möglicherweise, dass seine Abwehr gegen die Depression nicht mehr wie sonst funktionierte, und das schien ihn so wütend zu machen, dass er impulsiv seine Arbeit zerstören wollte. Im Kontakt über das kurze Gespräch war es ihm möglich, diesen Impuls zu reduzieren, und das Bild konnte vor der Zerstörung gerettet werden. Ohne dieses Innehalten, das die Intervention der Kunsttherapeutin bewirkt hatte, hätte dieser Affekt zur Vernichtung des Bildes geführt. Insofern gab die Unterbrechung die Gelegenheit, Energie zu bin-

den, indem Gedanken und Worte zwischen den Druck zu handeln geschoben wurden.

Vom sinnlichen Reiz zur mentalen Repräsentation

Zu einem Konzept von *freien beweglichen* und *gebundenen* psychischen Energien schaffen Beres und Joseph den Begriff der „mentalen Repräsentation“.³⁰ Sie ist mit dem zu vergleichen, was Rycroft als die Erinnerungsspur an vergangene Erfahrungen bezeichnet hat und im psychischen Apparat zur Bindung von Energie im Sekundärprozess führt. Sie beschreiben „mentale Repräsentation“ als eine vorausgesetzte unbewusste psychische Organisation, die als ein Symbol, eine Vorstellung, eine Phantasie, ein Gedanke, ein Affekt oder eine Handlung im Bewusstsein hervorgerufen werden kann.

Bevor eine mentale Repräsentation entstehen kann, muss es zu einer mentalen Registrierung gekommen sein. Diese entsteht in einem hierarchisch angelegten dreigliedrigen Wahrnehmungsprozess: Auf der ersten Ebene wirken die äußeren und körperlich-organischen Stimulierungen auf die Sinne ein. Die Nervenenden reagieren auf Temperatur, Schmerz, Berührung und Druck. Dazu kommen die besonderen sinnlichen Reaktionen des Hörens,

Sehens, Geruchs und Geschmacks. Auf dieser Ebene sind diese Reize ein neuro-physiologisches Phänomen und nach Beres präperzeptuell. Auf der zweiten Ebene geschieht die Organisation dieser primären Reize in Wahrnehmungen wie Gestalten und Konfigurationen von Raum, Form und Farbe. Bei Tieren ist diese Reaktion ebenso vorhanden und gilt als kompliziertere Wahrnehmung, die durch ihre Reaktion, die direkt auf den sinnlichen Reiz erfolgt, charakterisiert ist. Aber erst auf der dritten Ebene kann Wahrnehmung als Repräsentation unabhängig von unmittelbarer und direkter sinnlicher Stimulation erreicht werden. Erst dann kann man nach Beres von einer echten mentalen Repräsentation sprechen.³¹ Beres trifft hier eine wichtige Unterscheidung: Stimuli, die der äußeren Welt entstammen, werden zu einem Konzept von dieser äußeren Welt organisiert; Stimuli, die den körperlichen Organen und Muskeln entstammen, tragen zu einem anderen Teil des Realitätskonzeptes bei: dem Bild³² vom Selbst.

Beres und Joseph nehmen an, dass beim Menschen alle mentalen Registrierungen in mentale Repräsentationen umgewandelt werden und als bewusste Derivate in der Abwesenheit eines direkten Stimulus evoziert werden; das heißt durch einen inneren Prozess.³³ Sie beziehen sich auf Piaget, der das Konzept der *Repräsentation* häufig angewandt hat: „Im strengeren Sinne heißt repräsentieren *etwas nicht Gegenwärtiges gegenwärtig machen* – wie z. B. in einem inneren Bild oder im symbolischen Spiel. In einem etwas unangemessenen und irreführenden Sinne spricht man von der Erkenntnis oberhalb der senso-motorischen Stufe, insofern sie nicht mehr ausschließlich an externe Akte gebunden ist, also von ‚repräsentationaler‘ Erkenntnis.“³⁴ Und: „Die Wahrnehmung ist das Erkennen der Gegenstände durch einen direkten Kontakt mit ihnen. Die *Vorstellung* (Hervorhebung von d. Verf.) hingegen besteht entweder darin, dass man nicht anwesende Gegenstände im Geiste sieht, oder, wenn sie die Wahrnehmung anwesender Gegenstände unterlegt, darin, dass man das Erkennen dieser Gegenstände mittels der Wahrnehmung durch Bezugnahme auf andere, in diesem Augenblick nicht wahrgenommene Gegenstände ergänzt.“³⁵

Obwohl Psychoanalytiker wie Beres, Joseph und Noy die Nähe zu Piagets Konzept der mentalen *Repräsentation* erkennen, grenzen sie sich doch insofern von seinen Definitionen ab, als Piaget nur von bewussten und kognitiven Prozessen spricht und unbewusste Prozesse und Handlungen nicht in Betracht zieht. Von allen aber wird der sinnliche Stimulus bzw. die senso-motorische Wahrneh-

mung bei der Bildung mentaler Repräsentationen vorausgesetzt. Wir werden später sehen, dass diese Ebene der sinnlichen Kontakte und Reizverarbeitung in der lebensgeschichtlichen Entwicklung von Künstlern eine besondere Rolle spielt.

Aus der Sicht von Beres und Joseph ist es sinnvoll, eine Unterscheidung zwischen bewussten und unbewussten Repräsentationen zu treffen; sie definieren folgendermaßen: mentale Repräsentation ist eine postulierte unbewusste Organisation, die in der Lage ist, im Bewusstsein als Symbol, Vorstellung, Phantasie, Gedanke, Affekt oder Handlung hervorgerufen zu werden.³⁶

Der Weg, der zu dieser einzigartigen Fähigkeit des Menschen zu einer mentalen Repräsentation oder Vorstellung führt, ist das Lernen mit der Entwicklung des Ich und des Über-Ich, das heißt der strukturellen Differenzierung der psychischen Funktionen. Beres zählt sie auf: es ist die Fähigkeit des Menschen, seine Triebe zu kontrollieren und ihre Befriedigung aufzuschieben; seine gedanklichen Prozesse, die Begriffsbildung, Abstraktion, Sprache und Vorstellung umfassen; die Natur seiner affektiven Reaktionen; seine Beziehung zu anderen Personen; und, vor allem, seine moralischen Funktionen, seine ethischen Normen und seine Fähigkeit, Schuld zu erfahren.³⁷ An anderer Stelle benennt er die besondere psychische Ausrüstung des Menschen: seine Fähigkeit zur Symbolisierung, Begriffsbildung, Sprache, Einbildungskraft, zu Erinnerung, Antizipation und Idealisierung.³⁸

In welcher spezifischen Form sich diese Funktionen entwickeln, ist ein Ergebnis der Wechselwirkung von Vererbung und Umwelt. Doch nur über die Beziehung zu anderen Personen können die Ich-Funktionen reifen, denn die Fähigkeit, eine seelische Repräsentanz für ein abwesendes Objekt zu bilden, wenn das Objekt den Sinnen nicht zugänglich ist, entwickelt ein Individuum über die Identifizierung. Für Beres ist die Identifizierung das zentrale Thema zum Verständnis für die Frage, wie der Mensch das, was in der äußeren Welt gewesen ist, zum Bestandteil der inneren Welt macht.³⁹ Die Vorstellung, oder nach Beres und Joseph die *mentale Repräsentation*, bildet die unbewusste Basis für alle bewussten psychischen Aktivitäten und Ich-Funktionen. Aus diesem Grunde kann der Prozess der Symbolbildung nur beginnen, wenn schon eine bestimmte Stufe der Ich-Entwicklung erreicht worden ist, denn das zukünftige Symbol muss mit Erwartungen besetzt werden, bevor es als Symbol benutzt werden kann.

Wenn wir annehmen, dass psychische Energie in mentalen Repräsentationen gebunden ist und für weitere Entwicklungsprozesse zur Verfügung steht, dann können wir für die Kunsttherapie nach Wilson folgende Vermutungen aufstellen: Patienten, die durch ihre Konflikte zu symptomatischem Handeln veranlasst werden, haben zunächst keine Möglichkeit, dem Druck ihrer inneren Wünsche und Bedürfnisse auf andere Weise zu begegnen. Man kann vermuten, dass diese inneren Bedürfnisse und Wünsche von mentalen Repräsentationen in Form unbewusster Phantasien begleitet sind. In der künstlerischen Arbeit haben wir die Gelegenheit, Zugang zu den Ursprüngen dieser Impulse zu bekommen, indem wir Material anbieten, das in einem Arbeitsprozess Form annehmen soll. „Wenn wir als Kunsttherapeuten unsere Patienten auffordern, Bilder und Skulpturen zu machen, wenn sie unter Druck stehen, sich impulsiv zu verhalten oder zu handeln, dann versuchen wir, ihnen dabei zu helfen, vorzeitige Triebentladung zu verzögern und stattdessen ihre Gefühle, Gedanken oder Phantasien in sichtbare Form zu bringen. Wir tun dies, indem wir versuchen, einen bewussten dazwischentretenden Faktor einzuschieben, der es dem Patienten ermöglicht, für einen Moment ‚zu sehen‘, was in seinem Geist vor sich geht.“⁴⁰ Zu den bewussten Faktoren gehört auch das sinnliche Moment des künstlerischen Materials. Über dessen wichtige Auswirkungen soll an späterer Stelle ausführlich gesprochen werden.

Doch hier wird die wichtige Frage der Kunsttherapie über die Beziehung von Bewusstem und Unbewusstem angeschnitten. Was weiß der Patient über die Natur seines Werkes? Kann er damit etwas über sein Phantasieleben erfahren bzw. kann ihn das Werk an die Realität heranführen? Diese Fragen können auch für den Künstler gelten.

Die Förderung von Ich-Funktionen im künstlerischen Prozess

Wie die Psychoanalytiker sagen, sind Symbole, Vorstellungen, Phantasien und Träume, Halluzinationen, Gedanken, Gefühle und Handlungen die Repräsentation der unbewussten mentalen Vorstellung. Über die Art einer unbewussten mentalen Vorstellung können wir nach Beres und Joseph nichts wissen, da sie uns nur in bewussten, oben beschriebenen Ableitungen zur Verfügung stehen. Visuelle Phantasie selbst geschieht in Bildern, die auf vorheriges Erleben und Registrierten aufgebaut werden konnten. Aufgrund dieser

wichtigen Tatsache besteht Phantasie oder primärprozesshaftes Denken auch aus Komponenten, die aus der Sphäre des Ich stammen. Wachsende Ich-Funktionen erweitern deshalb auch das Phantasieleben.

Wenn ein Symbol, wie Beres und Joseph meinen, die bewusste Manifestation einer unbewussten mentalen Repräsentation ist, dann kann schließlich ein Symbol mit unterschiedlichen Bewusstseinsstufen wahrgenommen werden. Unbewusste Phantasie, die im Symbol auf einer höheren Organisationsstufe zum Ausdruck gebracht wurde, steht dem Bewusstsein leichter zur Verfügung. Beres fasst zusammen: Das Symbol ist eine bewusste, manifeste Schöpfung des Menschen. Was es symbolisiert, kann bewusst oder dem Bewusstsein nahe, d. h. vorbewusst, oder auch verdrängt und unbewusst sein.⁴¹

Deshalb stimmt er auch mit Kris überein, dass selbst der Künstler, der neurotisch oder psychotisch krank ist, etwas von künstlerischem Wert schafft (wie immer es auch von Ästhetikern definiert sei). Denn der kreative Akt selbst geschieht durch die Ich-Funktionen, die intakt bleiben, selbst wenn Störungen der Psyche des Künstlers in neurotischen oder psychotischen Symptomen vorhanden sind. Der kreative Prozess ist nicht Teil des psychotischen Prozesses. Das heißt jedoch nicht, den Einfluss zu ignorieren, die solche Konflikte oder Symptome auf die Ich-Funktionen haben.⁴²

Diese Feststellung möchte ich unterstreichen. In der Kunsttherapie verifiziert sie das Argument, dass wir die gesunden Fähigkeiten des Patienten, das heißt seine Ich-Funktionen, in besonderer Weise bei der Arbeit aktivieren und fördern.⁴³ Ein Bild oder eine Skulptur kommt nicht zustande, wenn nicht psychisches Vermögen wie Erinnern, motorische Kontrolle, Realitätsprüfung, Identifikation und andere Ich-Funktionen während des kreativen Prozesses zum Tragen kämen. Leider werden in der Diskussion um die Kunst von Außenseitern oder Kranken diese grundlegenden Fähigkeiten ignoriert. Stattdessen spricht man häufig von „schizophrener Kunst“ oder „psychopathischen Werken“⁴⁴ Ein Künstler mag psychisch krank sein, aber seine Werke sind es niemals. Sie sind höchstens Ausdruck seiner Krankheit und seiner Konflikte. Oder mit den Worten Müller-Suurs: „Ein Kunstwerk kann keine Schizophrenie haben und daher auch nicht schizophrene Symptome hervorbringen.“⁴⁵

Dennoch enthält das Kunstwerk Botschaften, die über die Befindlichkeit und das Leid des Patienten Auskunft geben: Es vermittelt Ein-Sicht in die inne-

re Wirklichkeit des Patienten und dementsprechend stellt es Zusammenhänge her zu seinem Leiden. Im Bild oder in der Skulptur sind sie fassbare Realität geworden, die vom Patienten selbst, aber auch vom Therapeuten und anderen wahrgenommen werden kann. Während oder nachdem sie ein künstlerisches Werk geschaffen haben, zeigen viele Patienten Bereitschaft, über ihre Konflikte, Gedanken und Gefühle zu sprechen. Vermutlich sind im künstlerischen Schaffungsprozess zuvor verdrängte Inhalte in einen vorbewussten und dem Bewusstsein leichter zugänglichen Zustand gebracht worden. Aber Kunstwerke sind auch oft beladen mit unbewussten Symbolisierungen, hinsichtlich derer die Künstler kein Bewusstsein über die unbewussten Ursprünge (Referenten) haben. Es ist anzunehmen, dass in jedem Kunstwerk Elemente enthalten sind, die dem Künstler und natürlich auch dem Patienten und möglicherweise auch dem Therapeuten verborgen bleiben. Die vielfachen Determinierungen jeder symbolischen Handlung, also auch des künstlerischen Werks als Produkt dieser Handlung, weisen gerade in der Kunsttherapie darauf hin, dass in der bewussten Wahrnehmung von Bedeutung nur ein Teil der gesamten Bedeutungen enthalten sein kann.⁴⁶ Das Symbol kann beispielsweise auch eine gesunde Abwehrfunktion erfüllen, d. h. Schutz ermöglichen. Auch dies gehört zu den Ich-Funktionen. Primärprozesshaftes Material kann naturgemäß sehr bedrohlich für das Ich und Über-Ich werden. Deshalb ist manchmal das Bewusstwerden eines Konfliktes auf der kognitiven sprachlichen Sekundärebene unerträglich und wird mit viel Energieaufwand vom Bewusstsein fern gehalten. Dennoch hilft das Symbol durch die Ent-Äußerung, einen Abstand zwischen sich und dem Konflikt zu schaffen und Neues über sich zu erkennen. Ein-Sicht kommt vom Sehen. Das Erkennen und Erfahren von Bedeutung muss nicht durch Sprache bestätigt sein. Drängt der Therapeut zu sehr auf ein interpretierendes, auf kognitive Einsicht gezieltes Gespräch, kann es durchaus zur Folge haben, dass der Patient sich weigert, weiterhin symbolische sichtbare Formen für seine Gedanken und Gefühle zu finden.

Ein sehr verschlossen wirkender Patient hatte einmal einen Kopf aus Ton geformt, dessen Mund aussah, als wollte er etwas sehr Ärgerliches ausdrücken. Spontan fragte ich, was Kasimir, wie der Patient den Kopf nannte, denn sagen würde. Ebenso spontan gab der Patient zur Antwort: „Ich bin so wütend!“ Als ich aber dann weiter fragte, worüber Kasimir so wütend sei, schien dem Patienten deutlich zu werden, dass er im Grunde über sich gesprochen hatte. Prompt verschloss er sich wieder und



Abb. 2: Höhe
ca. 19 cm, Ton

sagte, dass die Skulptur doch nicht sprechen könne. Der geformte Kopf hatte einen Moment lang den verbalen Ausdruck für tief verdrängte Gefühle katalysieren können. Jedoch als der Patient davon Bewusstsein erlangte, schien er sich über diese Direktheit bedroht zu fühlen und zog sich wieder auf das non-verbale Mitteilen in seinem Werk zurück. Die Skulptur selbst spiegelte diese Emotionen jedoch deutlich.

In einer Bemerkung des englischen Malers Francis Bacon wird offensichtlich, dass in der Kunst Primärprozesse mit einer spezifischen Funktion beteiligt sind. Er wurde in einem Interview zum Inhalt seiner Bilder befragt, worauf er nur die Antwort gab: „Wenn man darüber sprechen kann, warum sollte man es dann malen?“⁴⁷ Der Maler gab dem Journalisten Auskunft, dass die Mitteilungen, die er mit seinen Bildern machen will, nicht mit den Mitteln des kognitiven sekundärprozesshaften Denkens und Sprechens gemacht werden können; dies aber hatte die Frage des Journalisten impliziert.⁴⁸

Das Feedback-System der Psyche

Der ursprünglich als primitiver und hierarchisch an unterlegener Stelle positionierte Primärprozess

wird von Noy einer gründlichen Revision unterzogen, die wir uns auch in der Kunsttherapie zu Eigen machen können.⁴⁹ . Denn vor allem in der Kultur, Kunst und Kreativität spielt der Primärprozess neben vielen anderen „normalen“ Funktionen eine große Rolle, die bisher theoretisch wenig erfasst wurde. „Der Primärprozess“, so schreibt Noy, „wird charakterisiert mit den Mechanismen der Verdichtung und Verschiebung; er hat eine Sprache mit eigener Logik und ist nicht zu messen mit den Regeln der gesprochenen Sprache.“

Der Unterschied zwischen dem Primärprozess und dem Sekundärprozess liegt nach Noy in der Art der Organisation und Funktion und nicht, wie man lange behauptet hat, in ihrer Stufe der genetischen Entwicklung. Primärprozesshaftes Denken und Erleben sind kontinuierliche Bestandteile während des ganzen Lebens; ohne ihr Wirken könnte ein Individuum keinen befriedigenden Umgang mit den Gegebenheiten der äußeren Welt erlangen.

Der Kunst, insbesondere der modernen Kunst, wird manchmal vorgeworfen, sie brächte offenkundig primärprozesshaften Ausdruck hervor. Noy setzt dem entgegen, dass einerseits Menschen mit viel Ich-Stärke sich gerade an dieser Kunst erfreuen und logische Kontrollen aufgeben können, und andererseits Kinder, die selbst im Phantasieleben eher zu Hause sind, an der abstrakten Kunst keinen Gefallen finden. Stattdessen können wir beobachten, dass die Fähigkeit der Kinder, sich an Kunst zu erfreuen, im Laufe der Jahre mit ihrer weiteren Entwicklung wächst. Auch der Primärprozess entwickelt sich im Laufe des Lebens; er bleibt nicht auf der primitiven Stufe des Kindes stecken, sondern gewinnt mit zunehmender Reifung an Komplexität genauso wie der Sekundärprozess.⁵⁰

Die Funktion des Primärprozesses liegt darin, dass wechselnde Erfahrungen im Selbst assimiliert werden. Die Sprache erfasst nur einen Teil dieser Erfahrungen, auch alle weiteren Elemente wie Gefühle, Ideen, Erinnerungen, körperliche Empfindungen werden im Primärprozess verarbeitet. Langer bezeichnete dies als präsentativ im Gegensatz zum Diskursiven der verbalen Sprache.⁵¹

Nach Noy besteht die Hauptaufgabe des Primärprozesses in der Reifung und dem Wachstum des Selbst sowie dem Erhalt der Identität und Kontinuität als des dauerhaften Kerns des Ich. In diesem Vorgang werden neue Erfahrungen mit verschiedensten vorangegangenen Eindrücken und Wahrnehmungen verglichen und durchgearbeitet und können dann nach einer angemessenen Zeit als bewältigt, das heißt als integriert betrachtet wer-

den. Erst danach stehen diese assimilierten Erfahrungen der sekundärprozesshaften Bearbeitung zur Verfügung, also dem realitätsüberprüfenden Denken und Handeln. Das, was der Mensch als Realität der äußeren Welt empfindet, ist in großem Umfang von seinen inneren Konflikten und seinem Gefühlszustand beeinflusst. Beres konstatiert: „Alle äußeren Wahrnehmungen werden beim Menschen in einem gewissen Grade auf ihrem Weg zur psychischen Repräsentation beim Prüfen der Realität verzerrt.“⁵² Deshalb ist auch die äußere Realität immer relativ und, wie Noy argumentiert, abhängig von dem Grad und der Art und Weise, wie sekundäre und primäre Vorstellungen operieren. „Auf diese Weise besitzt jedes Individuum seine eigene idiosynkratische Sicht der Wirklichkeit ... Diese Idee gewinnt besondere Wichtigkeit in Bezug auf die Arbeit der kreativen Denker und Künstler, die neue Symbole produzieren um Wirklichkeit zu begreifen, und dadurch die Empfindung der Wirklichkeit jener verändern, die ihnen folgen.“⁵³

Noy vermutet zwischen dem Primär- und dem Sekundärprozess ein Feedback-System, wobei die wachsende Differenzierung des Sekundärprozesssystems von dem ständig wachen Einfluss des Feedbacks abhängt. Rycroft hatte diesen Zusammenhang so erklärt, dass das Symbol auf die äußere Welt bezogen bleibt, wenn es vom Sekundärprozess angewandt wird; Symbolbildung führt nach ihm zu einer Erweiterung der libidinösen Interessen.⁵⁴

Lernen und Bewältigung von Realität sind das Ergebnis der synthetisierenden Funktion des Ich, ein Ergebnis, an dem sowohl Primärprozesse als auch Sekundärprozesse beteiligt sind. Im Laufe der Entwicklung wächst die Fähigkeit zu sekundärprozesshaftem Denken. Das bedeutet, dass immer mehr äußere und innere Reize im Denken so organisiert werden können, dass sie in kommunikative symbolische Formen transformiert werden. Dem Ich stehen immer mehr Auswahlmöglichkeiten zur Verfügung, um mit dem ursprünglichen Stimulus (Objekt) umzugehen. Weil der Prozess der Verschiebung von einem Objekt oder einer Aktivität auf eine andere endlose Möglichkeiten der Wiederholung bietet und damit immer weniger an das primäre Objekt gebunden ist, wird die Symbolisierung auch als zentrifugal bezeichnet.⁵⁵

Noy nimmt an, dass die Differenzierung des Sekundärprozesses durch den beständig überwachenden Einfluss des Feedbacks vom Primärprozess erreicht wird, und dass die regelmäßige Funktion des Sekundärprozesses für immer von solchem Feedback abhängt. Die Mechanismen, die das Wachstum des Sekundärprozesses mit seiner lo-