

**Peter Sinapius**

## **Iconic Turn – Die Metamorphose des Bildes in Kunst und Therapie**

### **Prolog**

Wenn ich im Zug sitze und gegen die Fahrtrichtung blicke, tritt ein merkwürdiges Phänomen ein: Es ziehen an mir Bilder vorüber, die der Vergangenheit angehören. Ich blicke dahin, wo ich vor wenigen Augenblicken gewesen bin. Die Bahnfahrt erzeugt unaufhörlich Bilder von Landschaften, Höfen, Wäldern, Seen, Bergen – von Orten, die ich nie betreten habe. Ich habe teil an einer fremden Welt, ohne sie mir zueignen zu können. Das ist eine einfache, wie fundamentale Erfahrung: Bilder sind wie fremde Orte, wie Meilensteine, an denen ich vorbeiziehe. Eine Evidenz haben diese Bilder nur für mich: *Ich* mache mir ein Bild. Sie existieren nur, weil ich nicht da sein kann, worauf sie weisen.

Das Ziel meiner Reise spielt in diesen Augenblicken keine Rolle. Es geht nicht um das „Ankommen“, es geht um das Vorbeiziehen. Ich habe ein Ziel, aber es ist nicht von Belang. Ich bin Teil einer Geschichte, die belanglos wäre, würde ihr Ende das Entscheidende sein.

Die Bilder, die an mir vorbeiziehen, sind vorübergehender Natur. Sie unterscheiden sich von dem, was wir im Zusammenhang mit der künstlerischen Praxis gewohnt sind, als Bild zu bezeichnen: Das Ding, das wir an die Wand hängen und betrachten können. Ein Bildverständnis, das das Bild in diesem Sinne ausschließlich als flächigen, dauerhaften Körper auffasst, taugt in meinen Augen nicht zur Beschreibung der ästhetischen Phänomene, mit denen wir es in der Kunst und in der Kunsttherapie zu tun haben (Sinapius 2005). Es hält nicht Schritt mit der rasanten Verbreitung des Bildes als Mittel der Kommunikation, Unterhaltung und Information in fast allen Lebensbereichen. In den Kunst-, Kultur- und Bildwissenschaften hat diese Entwicklung zum „iconic turn“, zur – wenn man so will - „ikonischen Wende“ und zu einer Neubewertung des Bildbegriffes geführt.

Ich will im Folgenden versuchen den Begriff „Bild“ in der Kürze der Zeit unter 3 verschiedenen Aspekten einzugrenzen:

1. Ich will ihn anthropologisch untersuchen.
2. Ich werde ihn kunsthistorisch einordnen.
3. Ich werde ihn in den Kontext der kunsttherapeutischen Praxis stellen.

### **1. Anthropologische Aspekte des Bildes: „Ich“ ist ein Bild**

Bei der Untersuchung der anthropologischen Dimensionen von Bilderfahrungen geht es, einfach ausgedrückt, um die Frage: Was haben Bilder mit unserem Dasein zu tun.

Grundsätzlich gibt es kein Bild ohne jemanden, der in etwas Anderem ein Bild erkennt. Wenn ich in den Spiegel sehe und sage: „Das bin ich“, geht es um ein solches Bild. Ich erkenne mich in etwas Anderem, in einem Spiegelbild, für das ich die Ursache sein mag, mit dem ich aber nicht identisch bin. Zwischen dem, was ich als Spiegelbild erkenne, und mir, stelle ich eine Beziehung her und sage: „Das bin ich“.

Identitätserfahrungen machen wir so an etwas Anderem. Das gilt nicht nur für visuelle Erfahrungen wie an unserem Spiegelbild. Jede sinnliche Erfahrung von etwas Anderem vermittelt uns auch eine Erfahrung über unsere eigene Identität.

„Ich ist ein Anderer“,

sagt Lacan (Lacan 1973) und führt uns vor, wie das kleine Kind die Gewissheit und ein Bewusstsein über sein „Ich“ im Angesicht seines Spiegelbilds erlebt: Außer sich, da wo es ihm als ein Anderes gegenübertritt. Es erlebt sein „Ich“ an einem Bild, das nicht in ihm, sondern außer ihm ist. Würden wir allerdings zu unserem Spiegelbild sagen: „Du bist ich“, da es das „Ich“ ist, was wir darin erkennen, hätten wir ein wesentliches Merkmal dessen, was das Bild unzweifelhaft ausmacht, übersehen: die Differenz zwischen dem Bild und dem, worauf es weist.

„Ich“ ist nicht „Du“.

Zu sich selber „Du“ zu sagen, gleicht einem ozeanischen Gefühl, in dem man - je nach Perspektive - verloren oder geborgen ist. „Ich“ und „Du“ sind aber nichts desto weniger zwei Seiten derselben Medaille: „Ich“ erlebe mich am „Du“.

„Wo Du bist“, sagt Binswanger, „entsteht ein Raum für mich“ (Binswanger 1999). Das beschreibt nicht nur die Lebenserfahrung des Säuglings, sondern auch eine dialogische und mit hin entscheidende therapeutische Qualität. Und es beschreibt die Fähigkeit, den Anderen als von mir unterschieden zu erleben, ohne die wir keine Gewissheit über uns selbst gewinnen. Die Begriffe „Ich“ oder „Du“ gewinnen, sobald ich sie ausspreche, ihre Bedeutung als Bild in ihrer Bezüglichkeit: Ich meine mich oder den Anderen. Was „Ich“ oder „Du“ bedeuten, lässt sich in keiner anderen Form als die eines Bildes begreifen, eines Bildes, das ich von mir oder dem anderen habe. Es ist in keiner anderen Form vermittelbar.

„Ich“ ist ein Bild.

Die Spannweite dessen, was wir in diesem Zusammenhang aber als Bild bezeichnen können, ist gewaltig. Ist es das Spiegelbild, das Foto, oder Portrait, das dieses Ich repräsentiert? Ist es die Vorstellung von einem in uns ruhenden konsistenten System, das über Jahrzehnte Bestand hat? Ist es die Organisation der seelischen Vorgänge in einer Person, die vorwiegend mit dem Bewusstsein zusammenhängen, im Gegensatz zu jenen Vorgängen, die wir mit dem Unbewussten in Verbindung bringen? Ist es eine Grenzerfahrung gegenüber allem, was nicht „Ich“ ist, also zum Anderen gehört?

Was wir hier als Bild bezeichnen scheint ebenso Ding wie Nicht-Ding zu sein. Es kann ebenso etwas Reales wie ein Spiegelbild oder Foto sein als auch eine Idee oder Vorstellung von dem, was sich durch ein Photo vermittelt.

Nehmen wir ein uns vertrautes Medium wie die Fotografie und untersuchen, was wir hier vor uns haben.



Abb. 1: Foto

Über ein Bild wie auf diesem Foto können wir sagen: „Darauf sieht man einen Menschen“. Das können wir nur deshalb, weil wir eine gewisse Ähnlichkeit herstellen können zwischen dem Foto und dem, was wir Mensch nennen: Beine, Rumpf, Arme, Kopf. Wir haben eine

Vorstellung, die wir an dieses Bild herantragen. Je differenzierter unsere Vorstellungen, die diesem Bild vorausgehen, desto differenzierter fällt unsere Beschreibung aus.

Auf diesem Photo bin ich zu sehen im Alter von vielleicht 5 Jahren. Was macht das Photo zu einem Bild von mir? Zunächst gibt es eine gewisse Ähnlichkeit wieder, es ist mir also in gewisser Weise ähnlich. Das, was mir ähnlich ist, verhält sich mehr oder minder wie ein Spiegelbild: Ich sehe in den Spiegel und sage zu dem, was ich da sehe: „Das bin ich“. Damit ist ein Faktor angesprochen, den ein Bild ausmachen kann: Es verweist auf etwas, was es selber nicht ist.

Diese Bilderfahrung ist also nur möglich, weil es zwischen dem Photo und dem, was wir darin erblicken, einen Unterschied gibt. Wenn ich sage: „Das bin ich“ meine ich unzweifelhaft nicht den Photokarton, sondern das, was darauf zu sehen ist. Es ist Ding und Nicht-Ding zugleich (Bredenkamp 2004, S. 32). Das Bild wird in der „ikonischen Differenz“ (Boehm, 1994) sichtbar, durch die sich etwas vermittelt, das über das faktisch Wahrnehmbare hinausgeht<sup>1</sup>.

Was wir nun auf diesem Photo sehen, geht ganz offensichtlich über die bloße Ähnlichkeit hinaus. Obgleich das Foto mehr als 45 Jahre zurückliegt und meine äußere Erscheinung sich deutlich gewandelt hat, das Photo mir also nur bedingt ähnlich sieht, sage ich: „Das bin ich“ oder „Das bin ich im Alter von 5 Jahren“. Was ich als „Ich“ bezeichne, ist hier ein Bild. Dieses „Ich“ erscheint heute aber anders, als das, was wir hier sehen. Als 5-jähriger Knabe ist die Erscheinung, die ich als „Ich“ bezeichne, eine andere als die, die heute damit verbunden ist. Die Feststellung: „Das bin ich“, weist auf eine Kohärenz in meiner Erfahrung, ohne die ich nicht existieren könnte. Ich weiß, dass der 5-jährige Knabe mit meinem Ich verbunden ist, auch wenn das Bild, das damit einhergeht, sich gewandelt hat. Das ist meine Erfahrung, die kein anderer Mensch an diesem Bild haben kann.

Das Bild von meinem „Ich“ kann ich mit keinem anderen Menschen teilen. Es kann keinen zweiten Menschen geben, der zu diesem Foto sagen würde: „Das bin ich!“. Das Bild, das wir angesichts dieses Fotos haben können, ist also durchaus sehr verschieden, je nachdem ob ich oder ein Anderer es anblickt. Es ist ein Unterschied, ob ich sage: „Das bin ich!“ oder ein Anderer feststellt: „Das bist Du“.

Das Bild repräsentiert also etwas, und dieses repräsentieren ist bereits eine Interpretation des Betrachters, insofern es über eine reine Ähnlichkeit hinausgeht (Sinapius 2008). Damit ist eine zweite Bedingung beschrieben, die ein Bild ausmacht: Es existiert immer nur im Kontext der Erfahrung, die derjenige an das Bild heranträgt, der es anschaut. Damit ist das Bild weniger „Widerspiegelung“ von etwas, als eine Interpretation, ein Begreifen oder eine Erzeugung von Wirklichkeit in dem Augenblick, in dem ich es anschau. Was sich uns als Bild mitteilt ist damit so relativ wie das Sehen. „Nichts wird entblößt gesehen oder bloß gesehen“ (Nelson Goodman 1997, S. 19).

Wenn wir uns ein Bild machen, liegt darin, wie wir gesehen haben, nicht nur ein Bedeutung stiftender, sondern auch ein Identität stiftender Akt. Etwas als etwas zu sehen, ist ein Akt der Beziehungsbildung, durch den wir uns selber erfahren<sup>2</sup>. Darin ist eine Anthropologie des Bildes begründet<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> „Das „Ikonische“ beruht mithin auf einer vom Sehen realisierten Differenz. Sie begründet die Möglichkeit, das eine im Lichte des anderen und wenige Striche beispielsweise als eine Figur zu sehen...Was in der ikonischen Differenz sichtbar wird, der Gehalt, den sie hervorruft, meint etwas Abwesendes“. (Bredenkamp, 2004, S. 34)

<sup>2</sup> „...mit der materiellen Manifestation eines Immateriellen, das dadurch sichtbar wird, definiert sich Humanität“ (ebenda).

<sup>3</sup> Hans Belting schreibt über den Menschen als Ort der Bilder: „Anders als die Bilder, die auf unseren Blick in den Apparaten oder auf den Museumswänden warten, haben unsere eigenen Bilder für uns jene persönliche Bedeutung, die ihre mangelnde Dauer wettmacht. Während die Bilder in der Außenwelt im Grunde nur Bildungsangebote an uns machen, sind die Bilder in unserer körperlichen Erinnerung der Lebenserfahrung verbunden, die wir in der Zeit und im Raum gemacht haben...Wahrnehmung ist bekanntlich eine analytische Operation, in welcher wir visuelle Daten und Reize aufnehmen. Aber sie mündet in einer Synthese, in der das Bild als „Ges-

Sofern ich jetzt über Bilder gesprochen habe, fehlt ein entscheidendes Moment, das sie von künstlerischen Gestaltungen unterscheidet: Die ästhetische Erfahrung.

Kunstgeschichtlich wird der Bildbegriff, den ich hier entwickelt habe, spätestens seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts in Frage gestellt. Es vollzieht sich ein radikaler Wandel: „What you see is what you see“ (Glaser, 1995). Damit scheint unsere Feststellung, das Bild weise auf etwas, was es selber nicht ist, ins Wanken zu geraten. Im Sinne des eben formulierten Bildbegriffs müsste es jetzt heißen: Was wir in etwas als etwas anderes erkennen, ist das, was wir sehen. Das ist ein unauflösbares Paradoxon.

## 2. Kunsthistorische Aspekte des Bildes: „What you see is what you see“

Einen kunstgeschichtlichen Einschnitt bildet in diesem Sinne 1915 Malewitschs schwarzes Quadrat.



Abb. 2: Das schwarze Quadrat

Malewitsch hat dazu gesagt:

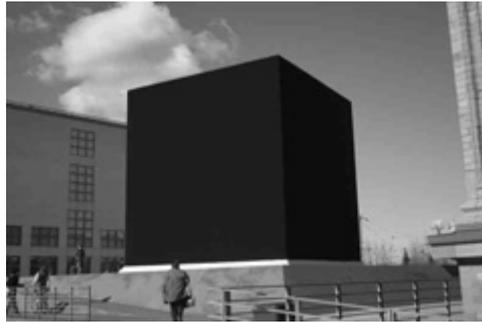
„Als ich 1913 den verzweifelten Versuch unternahm, die Kunst vom Gewicht der Dinge zu befreien, stellte ich ein Gemälde aus, das nicht mehr war als ein schwarzes Quadrat auf einem weißen Grundfeld ... Es war kein leeres Quadrat, das ich ausstellte, sondern vielmehr die Empfindung der Gegenstandslosigkeit.“

„Das Quadrat ist nicht das Bild, so wie der Schalter und der Stecker auch nicht der Strom sind. Die Welt als Empfindung der Idee, unabhängig vom Bild, das ist Inhalt der Kunst.“ (Malewitsch, 2007)

Der Unterschied zwischen dem Photo eines 5-jährigen Knaben und dem schwarzen Quadrat ist augenfällig: Das was wir auf dem Photo als 5-jährigen Knaben identifizieren, ist keiner, es ist lediglich die Vor- oder Darstellung eines 5-jährigen Knaben. Das Photo verweist auf etwas, was es selber nicht ist. Das, was wir „schwarzes Quadrat“ nennen ist dagegen das, was es darstellt: „What you see is what you see“. Auf den ersten Blick besteht in dem Werk von Malewitsch keine Differenz zwischen dem Motiv und seiner materiellen Manifestation. Diese Differenz stellt sich erst durch den Vorgang des Sehens selber ein, als eine unmittelbare Erfahrung, die wir an dem schwarzen Quadrat machen können: die Empfindung der Gegenstandslosigkeit und Leere. Damit ist das, was wir hier als Bild bezeichnen, tatsächlich mehr als das Faktische. Im Unterschied zu dem Photo des 5-jährigen Knaben ergibt sich diese Differenz allerdings erst im Zuge der Betrachtung. Das schwarze Quadrat konfrontiert den Betrachter mit einem Zustand und nicht mit einer Vorstellung. Das Quadrat ist ein Quadrat und steht für nichts anderes. Das unterscheidet es von dem Photo, auf dem ein 5-jähriger Knabe abgebildet ist: Die Darstellung auf dem Fotokarton weist auf etwas Abwesendes, das sich dem Betrachter als Bild mitteilt: ein 5-jähriger Knabe.

---

talt“ erst entsteht. Deshalb kann *das Bild* auch nur ein anthropologischer Begriff sein, der sich gegen Begriffe ästhetischer oder technischer Art behaupten muß.“ (Belting 2001, 57 f.)



**Abb. 3:** Hamburg Cube 07

Wie gewaltig das erlebte Bild ist, das mit dem schwarzen Quadrat verbunden ist, obgleich oder gerade weil es sich jeder Deutung entzieht, zeigt der „Hamburg Cube 07“ von Gregor Schneider, der dieses Jahr, sozusagen als Spross des schwarzen Quadrats, vor der Hamburger Kunsthalle errichtet wurde: 14 Meter hoch, mit schwarzem Stoff bespannt, ein gewaltiger Kubus, der eben deswegen Eindruck auf uns macht, weil er einen Raum vorstellt, der nichts anderes ist, als das, was er ist. Wir stehen vor einem riesengroßen quadratischen schwarzen Würfel, der nichts illustriert und durch nichts anderes beeindruckt als durch seine bloße Erscheinung. Es geht um die archaische Kraft einer Urform, über die Gregor Schneider sagt: „Der Kubus war von Beginn an eine der Grundformen in der westlichen modernen Kunst, die ihre Wurzeln in einer ursprünglichen, über das naturgetreue Abbild hinausgehenden Wahrnehmung sucht. Dabei hat mich interessiert, warum die Propheten des Islam genau diese Form für ihr zentrales Heiligtum (die Kaaba in Mekka) gewählt haben.“ (Haase 2005)

Kunstwissenschaftlich wird die Abkehr von dem traditionellen Bildbegriff, die sich in diesen Beispielen zeigt, seit der Mitte des letzten Jahrhunderts durch verschiedene „cultural turns“ (Bachmann-Medick 2006) vollzogen. Das, was wir Bild nennen, löst sich von dem in sich geschlossenen Werk, das auf etwas weist, das es nicht ist und das wir sprachlich benennen können: „Das ist ein 5-jähriger Knabe“. Das Bild stellt sich als unmittelbare Erfahrung ein, als erlebtes Bild. Damit öffnet sich ein gewaltiger Raum für Bilderfahrungen und Bildgestaltungen, die über das traditionelle Tafelbild hinausgehen. Bilder sind mehr Ereignisse denn ein Reflex auf etwas, was ihnen vorausgeht.

Im 20. Jahrhundert ändert sich so in weiten Teilen der Kunst der bis dahin geltende Werkbegriff, der das Werk als das in sich geschlossene Objekt beschreibt, grundlegend und damit auch der Bildbegriff, der nicht mehr allein darin gründet, was das Werk symbolisiert oder repräsentiert. Wilhelm Schmid schreibt in seiner „Philosophie der Lebenskunst“:

„...Das Werk ist nicht mehr nur der gestaltete Gegenstand, sondern schon der Akt des Kunstschaffens selbst...Das Werk kann darin bestehen, Gesten auszuarbeiten und den Körper selbst zum Gegenstand der Gestaltung zu machen ...Die Aufmerksamkeit auf den jeweils besonderen Akt des Lebens, auf die einzelne Geste, auf den Umgang mit dem eigenen Körper, auf die Gestaltung von Situationen, die aktive Vorbereitung ihrer Konstellation und ihr passives Geschehenlassen, sowie auf das durchdachte Konzept ist dann vielleicht wichtiger als die Fixierung auf das endgültige Resultat.“ (Schmid 1998, S. 77/78)

Das Bild bezeichnet in diesem Zusammenhang nicht nur das in sich abgeschlossene Objekt, es bezieht die Handlung als Möglichkeit der Bildgestaltung ein. Die traditionelle Grenze zwischen bildender und darstellender Kunst löst sich auf.

In den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts vollzieht sich eine Wende in den Künsten, die als „performative Wende“ oder „performativ turn“ bezeichnet wird:

„Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind“ (Fischer-Lichte 2004, S. 29).

Der Begriff „performativ“ ist dabei interessanterweise der Linguistik entlehnt. Hier führte 1955 John L. Austin den Begriff „performativ“ ein. Er bezeichnet sprachliche Äußerungen als „performativ“, wenn sie selbstreferentiell, d.h. selbstbezüglich sind, also das bedeuten, was sie tun, und wenn sie wirklichkeitskonstituierend sind, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen. So sagen die Sätze „*Das Schiff trägt von nun an den Namen Queen Elizabeth*“ oder „*Frau X und Herr Y sind von nun an ein Ehepaar*“ nicht nur etwas aus, sie vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen (Fischer-Lichte 2004, S. 31 f.).

In den 90er Jahren taucht der Begriff des Performativen in der Kulturphilosophie auf und wird nicht nur auf Sprechakte sondern auch auf körperliche Handlungen bezogen. Mit Kunstströmungen wie Fluxus, Performance, Happening oder Landart treten die prozesshaften, interaktiven und mithin performativen Momente ästhetischen Gestaltens in den Vordergrund. Sie führen zu einer Entgrenzung zwischen den Künsten, zwischen bildender und darstellender Kunst, zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen ästhetischen Welten und Alltagswelten. Was als „Bild“ bezeichnet wird, verliert seine ausschließliche Zuordnung zu dem, was als Werk mit den Begriffen Rezeption und Produktion verbunden ist. An ihre Stelle treten die Begriffe Inszenierung und ästhetische Erfahrung (Fischer-Lichte 2004, S. 317 f.).

Als 1994 Gottfried Boehm die Frage stellte: „Was ist ein Bild?“, reagierte er damit auf wachsende Bedeutung des Bildes als Mittel der modernen Kommunikation, die eine weitere Wende markiert: die „Wiederkehr der Bilder“, den „iconic turn“ (Boehm 1994). Damit bezog sich Boehm auf den „linguistic turn“ Ende der 60er Jahre. Dabei stellte er die Frage, was nun eigentlich der Begriff Bild bedeutet: Meint er das Gemälde, die Metapher, Gesten, Spiegel, Echo, Mimikry? Sich dem Phänomen „Bild“ so zu nähern heißt, sich in ein kaum überschaubares Labyrinth wissenschaftlicher Disziplinen zu begeben: Die Kunst- und Bildwissenschaft, die das gewordene Bild zu ihrem Gegenstand hat, die Psychologie, die mit inneren Bildern, Traumbildern oder imaginierten Bildern umgeht, die Kommunikationswissenschaften, die der Sprache Bildcharakter zuspricht, die Philosophie und die Anthropologie, die das Bild in eine Beziehung zum Menschen setzt und vom Menschenbild spricht.

Der „iconic turn“ ist eine Reaktion auf die unübersehbare Bilderflut, die mit der Verbreitung der visuellen Medien, der Fotografie, dem Fernsehen, den Massenmedien und dem Computer einherging, den Wirkungsbereich des Bildes nachhaltig erweiterte und zu neuen Formen der Kommunikation und Wissensvermittlung geführt hat. Da das Wissen um die Macht und die Wirkung der Bilder mit der nahezu unbegrenzten Bildproduktion nicht Schritt hielt, veranstaltete die Burda Akademie zum Dritten Jahrtausend 2004 / 2005 in Kooperation mit dem Humanwissenschaftlichen Zentrum der Ludwig – Maximilians - Universität in München eine interdisziplinäre Vorlesungsreihe mit dem Thema „iconic turn – Das neue Bild der Welt“. Über die Kunst- und Bildwissenschaften hinaus spielt dabei die Hirnforschung und Neurobiologie, die das Gehirn zum Bild generierenden Organ erklärt hat (Hüther 2004, S. 22), eine besondere Rolle in der Erforschung der Entstehung und Wirkung von Bildern.

### **3. Kunsttherapeutische Aspekte des Bildes: „Ästhetische Erfahrung“**

Im Sinne eines Kunst- und Bildverständnisses, das sich mit dem „iconic turn“ und dem „performative turn“ vollzieht, sind Bilder nicht nur symbolische Repräsentationen von etwas, sondern szenische Informationen, die durch entsprechende Handlungen ihre unmittelbare, situative Evidenz gewinnen. Während sich das bildnerische Werk selber noch auf die Begriffe „Produktion“ und „Rezeption“ zurückführen lässt, handelt es sich hier um Ereignisse, die mit den Begriffen „Inszenierung“ und „ästhetische Erfahrung“ verbunden sind.

Das erweitert natürlich auch die Möglichkeiten bildnerischen und ästhetischen Gestaltens in der Kunsttherapie und führt zu einer intermedialen Kunstpraxis (Knill, 2005, 20 ff.). Mehr als um die Herstellung von Kunstwerken, die etwas repräsentieren, geht es um die Inszenierung von Situationen, die Bilder hervorbringen.

Ein Beispiel aus meiner kunsttherapeutischen Praxis:



**Abb. 4:** Das Haus

*Für den 8-Jährigen Caspar ist der große Pappkarton in der Mitte des Malraumes ein Zufluchtsort geworden, den er liebevoll mit Mobiliar ausstattet und dekoriert. Der Karton ist groß genug, dass er darin bequem Platz finden und es sich auf diversen Kissen gemütlich machen kann. Von hier aus kann er zu mir und ich zu ihm in Beziehung treten. Ich verwandele mich wechselweise in den Milchmann, Postboten oder Einbrecher, während sich Caspar in seinem Pappkarton häuslich einrichtet (Sinapius 2005, S. 99).*

*Eines Tages zieht sich Caspar bereits zu Beginn der Therapiestunde in sein „Haus“ zurück und legt sich schlafen. Damit bin ich gewissermaßen aus dem Spiel ausgeschieden. Da meine vielfältigen Versuche der Beziehungsaufnahme fehlgehen und ich das Bedürfnis verspüre, zu ihm in Kontakt zu treten, verändere ich in der kommenden Stunde die Situation: Ich platziere den Pappkarton auf dem großen Maltisch, „montiere“ an seine beiden Seiten Pappräder und setze mich als Kutscher auf einem umgedrehten Stuhl vor die so entstandene Kutsche.*



**Abb. 5:** Die Kutsche

*Caspar greift dieses Bild auf und verwandelt sich in einen Prinzen mit Schwert und Krone. Die neu geschaffene Szenerie wird Ausgangspunkt für eine Reihe von gemeinsamen „Aben-*

*teuern“. Der Therapieraum bildet die Umgebung für eine herrschaftliche Burg, dunkle Wälder und enge Schluchten. Es entstehen Bilder, in die wir gemeinsam eintauchen können: Im dunklen Wald und in der engen Schlucht lauern Gefahren, die Caspar zu bestehen hat und in denen er seine Kraft beweisen kann. Die Droschke ist sein Rückzugsort und Ausgangspunkt für neue Geschichten.*

Unverkennbar geht es hier um Bilder. Diese Bilder haben dialogische Qualität, insofern sie sich auf die spielerischen Handlungen zwischen mir und Caspar beziehen. Nachdem sich Caspar in sein „Haus“ – wozu ein Pappkarton dient - zurückgezogen hat, und er mich in dieses Bild nicht einbezieht, kippt die Situation. Ich fühle mich ausgeschlossen und denke über meine therapeutische Verantwortung nach. Ich suche ein Bild, auf das wir uns beide beziehen können und das er respektiert. Also verwandele ich sein Haus in eine Droschke. Caspar greift das Bild auf, so dass wieder Situationen entstehen, auf die wir uns beide beziehen können.

Die Bilder, die hier durch die Therapie führen, gewinnen ihre Evidenz in Bezug auf die dialogischen Handlungen zwischen Therapeut und Patient. Sie haben sich nicht einfach im Werk inkarniert, um vermittels unserer geschärften Wahrnehmung wieder ans Licht befördert zu werden. Sie sind verwoben mit den komplizierten Bedingungen einer zwischenmenschlichen Interaktion, in der die – inneren - Bilder des Therapeuten ebenso eine Rolle spielen wie die des Patienten.

In der Kunsttherapie geht es damit mehr als um das Malen von Bildern. Es geht vor dem Hintergrund der anthropologischen Dimensionen des Bildes um Erfahrungsräume für Bilder, die eine intermediale Kunstpraxis aufschließt.

## **Resümee**

Die Darstellung des Bildbegriffes in Kunst und Therapie unter anthropologischen, kunsthistorischen und therapeutischen Gesichtspunkten führt zu drei Grundaussagen:

1. *Bilder sind Orte, an denen wir Erfahrungen über unsere eigene Identität und Geschichte gewinnen können.*

„Nichts wird entblößt gesehen oder bloß gesehen“. Ein Bild realisiert sich immer im Kontext individueller Erfahrungen und Vorstellungen. Im Sinne einer unmittelbaren sinnlichen Erfahrung, die mit Bildern verbunden sein können, sind sie nicht nur Wirklichkeitsreferenz, sondern selber Konstruktion von Wirklichkeit. Sie sind Bestandteil unserer biografischen Erfahrungen. Bilder sind Orte, an denen wir Gewissheit über uns selbst gewinnen. Ohne sie würden wir versinken in einem Strom von Eindrücken, die wir nicht zu unserem Dasein in Beziehung bringen könnten: Ich ist ein Bild.

2. *Bilder können sich sowohl durch materielle Gestaltungen wie auch durch Situationen und szenische Handlungen vermitteln.*

Der hiermit gemeinte Bildbegriff umfasst damit mehr als nur flächige Gestaltungen. Bilder vermitteln sich auch über szenische und dialogische Handlungen. Ein erweiterter Bildbegriff führt auch zu einem erweiterten Verständnis von Therapie. So, wie die bildende Kunst eine Wendung zum Performativen vollzieht, vollzieht sich hier in der Therapie eine Wendung zum Prozesshaften und zum Spiel (Sinapius 2006).

In diesem Sinne erkennt übrigens auch die Psychotherapieforschung inzwischen die Bedeutung der Interaktion zwischen Patient und Therapeut für die Entstehung von Bildern (Streek 2005).<sup>4</sup>

### 3. *Bildnerisches Handeln ist intermedial*

Bildgestaltungen vermögen sich über verschiedene künstlerische Medien realisieren: Farben, Klänge, Rhythmen, Handlungen, Bewegungen und Worte. Sie sind mit verschiedenen künstlerischen Disziplinen verbunden: der bildenden Kunst, der darstellenden Kunst, dem Tanz, der Musik, der Poesie.

Über sie öffnet sich eine eigene Welt bildnerisch-ästhetischer Formulierungen.

### **Literatur:**

**Bachmann-Medick, D.** (2006): Cultural turns – Neuorientierung in den Kulturwissenschaften. Hamburg: Rowohlt

**Binswanger, L.** (1999): Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins. Heidelberg: Asanger

**Boehm, G.** (1994): Was ist ein Bild? München: Fink

**Belting, H.** (2001): Bild-Anthropologie. München: Fink

**Bredenkamp, H.** (2004): Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn. In: Christa Maar, Hubert Burda (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Das neue Buch zur Vorlesungsreihe. Köln: DuMont

**Fischer-Lichte, E.** (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp

**Freud, S.** (1978): Das Ich und das Es und andere metaphysische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer

**Geißler, P.** (2005), Nonverbale Interaktion in der Psychotherapie – Forschung und Relevanz im therapeutischen Prozess. Gießen: Psychosozial-Verlag

**Glaser, B.** (1995): Fragen an Stella und Judd, in: Gregor Stemmrich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden, S. 35-57.

---

<sup>4</sup> Mit der Einbeziehung des interaktiven, auch gestischen und körperlichen Geschehens zwischen Therapeut und Patient wird die Therapie zum Ort einer „szenischen Darstellung“ (Streek 2005, S. 36), die nicht nur innere Bilder des Patienten repräsentiert oder symbolisiert, sondern die dialogische Beziehung zwischen den beiden Akteuren reguliert. Die Interaktion im psychotherapeutischen Dialog wird in ihrer sinnlichen Bildhaftigkeit wahrgenommen und erweitert die Möglichkeiten psychotherapeutischer Praxis um einen wesentlichen Faktor. „Mit Worten werden ebenso Handlungen ausgeführt wie mit körperlichem Verhalten kommuniziert wird“ (Geißler 2005, S. 45/46) Damit gelangen die Bilder in einen neuen Zusammenhang, der mit dem interaktiven Übertragungsgeschehen zwischen Therapeut und Patient verbunden ist und gewinnen in dieser Wechselbeziehung ihre Bedeutung.

**Goodman, N.** (1997): Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp

**Haase, A.**(2005): Kunst im Zeitalter des globalen Terrorismus. Amine Haase im Gespräch mit Gregor Schneider. In: Kunstforum international 177, S. 321

**Hüther, G.** (2004): Die Macht der inneren Bilder. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht

**Knill, P.** (2004): Kunstorientiertes Handeln in Veränderungsprozessen“. Zürich: EGIS-Verlag

**Lacan, J.** (1973): Schriften. Band 1. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter 1973–1980, S. 61–70

**Maar, C., Burda, H. (Hg.)** (2004): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Das neue Buch zur Vorlesungsreihe. Köln: DuMont

**Maar, C., Burda, H. (Hg.)** (2006): Iconic Worlds – Neue Bilderwelten und Wissensräume. Köln: DuMont

**Malewitsch, K.** (2007): Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

**Sachs-Hombach, S.** (2003): Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln: Herbert von Halem Verlag

**Schmid, W.** (1998): Philosophie der Lebenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp

**Sinapius, P.** (2005): Therapie als Bild – Das Bild als Therapie – Grundlagen einer künstlerischen Therapie. Frankfurt am Main: Peter Lang

**Sinapius, P.** (2006): Bild ohne Worte. Spielraum Therapie. In: Brög, H., Foos, P. und Schulze, C.: Korallenstock – Kunsttherapie und Kunstpädagogik im Dialog. München: Kopaed, S. 115 – 126

**Sinapius, P.** (2007): Der Durchschnitt und der Einzelfall: Kunsttherapeutische Dokumentation zwischen Statistik und Poesie. In: Sinapius, P. Ganß, M.: Grundlagen, Modelle und Beispiele kunsttherapeutischer Dokumentation. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang

**Sinapius, P.** (2008) Bilder der Sprache - Sprache der Bilder. Über die Evidenz sprachlicher Bilder. In: Ganß, M., Sinapius, P., de Smit, P.: „Ich seh dich so gern sprechen“ – Sprache im Bezugfeld kunsttherapeutischer Praxis und Forschung. Wissenschaftliche Grundlagen der Kunsttherapie, Band 2. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang

**Streek, U.** (2005): Erzählen und Interaktion im psychotherapeutischen Dialog. In: Geißler, P. (Hg): Nonverbale Interaktion in der Psychotherapie – Forschung und Relevanz im therapeutischen Prozess. Gießen: Psychosozial-Verlag

**Abbildungen:**

**Abb. 1:** Photo/ Autor

**Abb. 2:** Malewitsch, K. (2007): Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch, hrsg. von der Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag

**Abb. 3:** Hamburg Cube 07: <http://www.gregorschneider.de/places/2007hamburg/index.htm#1>

**Abb. 4:** Das Haus/ Autor

**Abb. 5:** Die Kutsche/ Autor