

Karin Bruns
Gutenberg Straße 76
50823 Köln

Bildhauerei und Therapie - Die kunstpsychologische Bedeutung der Standfläche für die Plastik

I. Einleitung

Bei einem praxisorientierten Fortbildungsseminar für Therapeuten mit dem Thema Steinbildhauerei und Gruppenanalyse, welches ich im Frühjahr 1996 besuchte, arbeiteten sechs TeilnehmerInnen unter Anleitung eines Therapeuten und eines Bildhauers über vier Tage hinweg am Stein. Ziel war die selbstständige Gestaltung des eigenen Steines und die therapeutische Reflexion des Gestaltungsprozesses. In dem Seminar gestaltete eine Teilnehmerin ihren Marmorbrocken zu einer ungegenständlichen Form, bei der sie keine Standfläche einarbeitete und den sie mal auf die eine, mal auf die andere Seite legte. Auf die wiederholte drängende Frage des Gruppentherapeuten, auf welcher Seite die Form nun endgültig liegen solle, oder mit anderen Worten, wie sie die Ausrichtung der Skulptur im Raum festlegen wolle, antwortete sie, dass eine solche Festlegung für sie nicht von Bedeutung sei.

Weiterhin begegnete mir während meines kunsttherapeutischen Praktikums in der Sonnenberg Klinik in Stuttgart im Sommer 1996 in einer der dortigen bildhauerisch durchgeführten Therapiegruppen ein Patient, der an einer ungegenständlichen Skulptur aus Kalkstein arbeitete; während des Gestaltungsprozesses änderte er die Lageposition auffallend oft, er drehte den Stein immer wieder auf eine neue Seite und konnte sich offensichtlich nicht für eine endgültige Position entscheiden; -währenddessen wurde der Stein immer kleiner! Er änderte im wahrsten Sinne des Wortes den Standpunkt seines Steines immer wieder und eine Annäherung durch therapeutische Interventionen war nur schwer möglich.

Diese beiden Begebenheiten warfen bei mir die Fragen auf, welche psychologische Bedeutung eine Standfläche/Auflagefläche für eine Plastik oder eine Skulptur generell besitzt: Hat eine Standfläche etwas mit Standpunkt zu tun?

Ein Blick in die Kunstgeschichte und Kunstästhetik der Bildhauerei der vergangenen Jahrhunderte zeugt davon, daß Skulpturen und Plastiken meist mit Standfläche konzipiert waren, die das Kunstwerk mit dem tragenden Untergrund physisch auf breiter Fläche verbanden. Im 20. Jahrhundert scheint sich diese frühere Notwendigkeit zu verabschieden: Die Formen verlieren ihre plane Standfläche und werden hingelegt, sodass sie nur noch auf ihrem Schwerpunkt ruhen, oder sie werden zur Präsentation auf einen Stab gespießt oder gar von der Decke gehängt; - es gibt keine feststehenden Richtlinien mehr.

Wie sich die Frage nach der kunsthistorischen Bedeutung der Standfläche in der Plastik manifestierte und im Laufe dieses Jahrhunderts wandelte bis zum völligen Ausmerzen derselben, soll u.a. Gegenstand der folgenden theoretischen Arbeit sein. Hierzu werde ich eine Raumtheorie des Kunsthistorikers Fuchs aufgreifen, welche die sich im Laufe unseres Jahrhunderts verändernde Beziehung zwischen Volumen der Plastik und umgebenden Raum darstellt. Ich werde untersuchen, ob eine Standfläche uns auch einen kunstgeschichtlich psychologischen Aussagewert vermitteln will.

Schließlich möchte ich mit dem Bericht von einem eigenem Arbeitsprozess darstellen, wie ich diesem künstlerischen Problem auf praktischem Wege versuchte, näher zu kommen. Ob die Ergebnisse die Kunsttherapie mit bildhauerischen Mitteln beeinflussen können, wird mich am Ende meiner Ausführungen beschäftigen.

2. Die Plastik vor dem 20. Jahrhundert

Die vollplastische Plastik und Skulptur der abendländischen Kunstgeschichte etwa bis zum Beginn dieses Jahrhunderts war ausschließlich gegenständlich konzipiert und bildete in akademischer Tradition Menschen, Tiere, Pflanzen, ect., naturalistisch nach. Meistens sind diese Kunstwerke mit einer Standfläche konzipiert: Sei es bei den mythologischen und menschlichen Darstellungen der griechischen und römischen Kunst als den Vorreitern der abendländischen Kunst, den Heiligendarstellungen der mittelalterlichen christlichen Kunst, oder sei es die Plastik der Renaissance, des Barocks und Rokoko und des Klassizismus.

Im Zentrum des Geschehens findet sich meist die figürliche Gestaltung (des oder der Helden), die in Bezug gesetzt wurde mit mythologischen, religiösen und herrschaftlichen Attributen und auch im Kontext steht mit weiteren Personen, mit Tieren und architektonischen Elementen, ect.

Dies möchte ich mit ein paar Beispielen kurz darstellen:

Griechische Antike

Apoxyomenos, I. Jh. n. Chr.; Marmor;

Der griechische Athlet Apoxyomenos steht aufrecht auf beiden Füßen und streckt seine Arme waagrecht vom Körper weg. Er steht im für die Zeit typischen Kontrapost (Standbein, Spielbein), dabei sind die gesamten Fußsohlen beider Füße mit dem Sockel in Verbindung.

Mittelalter, Gotik

Maria mit Kind 1339; Silber, vergoldet

Bei den religiösen Madonnendarstellungen des Mittelalters z.B. ist die Marienfigur aufrecht stehend oder sitzend konzipiert. Der Schwerpunkt der Figur liegt ziemlich mittig über der Standfläche, sowohl bei der statisch wirkenden Figur der Romanik als auch bei der gotischen Plastik, die der Madonna den so genannten gotischen Schwung als Bewegungslinie hinzufügt. Die Standfläche, bei unserem Beispiel die langen Gewandfalten, verbindet die Plastik sicher und standhaft auf breiter Fläche mit dem Sockel oder dem tragenden Untergrund.

Barock/Rokoko

Pierre Puget: Unbefleckte Empfängnis, 1661; Marmor

Beherrschend ist hier die bekleidete Marienfigur; zu ihren Füßen tummeln sich fliegende Engel, eine Schlange und andere Attribute. Wegen der S-förmigen Körperhaltung und der Windbö, die sich im Gewand verfängt und es heftig flattern lässt, wirkt die Skulptur sehr bewegt. Die sich am Gewand festklammernden Engel werden mit diesem scheinbar umhergeweht und haben keinen 'Boden mehr unter den Füßen'.

Formal zeigt das Werk einen pyramidenförmigen Aufbau, der untere Bereich mit den Engeln ist zur Standfläche hin wie eine Halbkugel (Schale) gestaltet, wovon aber nur ein Teil als Auflagefläche zum Sockel hin dient; der Rest der Skulptur ragt auf allen Seiten über den Sockel hinaus: Die Masse des Volumens siedelt sich aber auch über dem Sockel an, das Ganze ragt säulenartig empor. Es ist eine hoch dramatische Situation eingefangen worden, die sich im nächsten Augenblick schon wieder ändern wird. Optisch erscheint die Statik weniger stabil als bei dem Werk der letzten Abbildung, sie ruht nicht mehr monumental in sich sondern wird vom umgebenden Raum, der durch die Windbö charakterisiert ist, beeinträchtigt. Durch die halbkugelförmige Abrundung der Skulptur zum Sockel hin ist die Standfläche reduziert und lässt die Darstellung im wahrsten Sinne des Wortes optisch abheben: So unterstützt sie die Wirkung der 'vom Winde verwehten' Szenerie.

Obwohl eine optisch fast schwebenden Wirkung erzielt wurde, ruht die Skulptur doch standhaft auf dem mittigen Schwerpunkt seines physikalischen Gewichtes, die ausreichend breite Standfläche vermittelt die Verlässlichkeit des tragenden Untergrundes.

Trotz großer Verschiedenheiten ist allen gemeinsam die Ausrichtung der Figuren/Figurengruppen mit einer Standfläche (und z.T. Sockel) zur Grundfläche/Boden hin, also der Kontakt zur Erde, die Erdung.
Sie symbolisiert:

Gewissheit des tragenden Untergrundes, Gewissheit von oben und unten, von Himmel und Erde (Gottvater und Mutter Erde), Überlegenheit des Geistes gegenüber der Physis, Standhaftigkeit der Figur/Figurengruppe: Statik, das Festgewachsen-sein; - nichts ist in der Schweben, alles hat Boden unter den Füßen.

Nur Barock/Rokoko-Plastik macht teilweise eine Ausnahme: Themen wie Schweben, Fliegen, Hinauf/Herabsteigen zum/vom Himmel werden häufig dargestellt; die Plastiken sind zum Teil unter der Decke angebracht (Engel, die aus dem Himmel auf die Erde hinabschweben) oder an der rückwärtigen Wand für den frontalen Blick unsichtbar befestigt, sodass sie im Raum zu schweben scheinen; auch hängende Konstruktionen tauchen vereinzelt auf.

Das Wesen aller Plastik vor Beginn der Klassischen Moderne war, dass der Korpus der Plastik, also sein Volumen, ein - in sich Geschlossenes Aktives- war, das sich in den Raum stellte und diesen verdrängte: Der umgebende Raum war das Passive, das Benutzte, das durch Verdrängung Erleidende: Dieser aktivische Charakter der so genannten Kernplastik wird durch die Integration einer Standfläche verstärkt, seine Statik und Standhaftigkeit, sein. "hierher gehören und Sich-Nicht-Verdrängenlassen" manifestiert. Durch sie ist auch die räumliche Ausrichtung des Werkes definitiv festgelegt.

3. Die Plastik im 20. Jahrhundert:

Der oben beschriebene Raumbezug des plastischen Werkes änderte sich nun im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts zusehends. Der Kunsthistoriker Heinz Fuchs äußert sich in dazu in seinem Buch 'Plastik der Gegenwart' zum Raumbezug wie folgt:..."Während früher die Plastik in sich geschlossen - das Körpererfüllte, das Aktive war, der Raum aber das Passive, das Negative oder gar das Nichts - gar nichts, der Raum von der Skulptur aufgebraucht wurde, so wird nun immer mehr der Raum das Andringende oder auch das Penetrante, das eindringt in das plastische Gebilde und diesen in extremen Fällen bis zur Schale oder zum Gerüst aufbraucht. Die Plastik ist dann - soweit sie widersteht - mit ihrer Oberfläche mehr die innere Begrenzung des Raumes."..."Plastik ist dem Raum ausgesetzt..." und so wird sein Charakter "...erst durch die jeweiligen Beziehungen und die Umstände bestimmt. Plastik wird dann schließlich ohne Mitbestimmung sein und zunächst mobil und flexibel werden."...(H. Fuchs, Plastik der Gegenwart, 1970, S. 138). Weiterhin bemerkt Fuchs, dass die Raumbezogenheit, ja sogar Raumabhängigkeit als Wesenszug der modernen Plastik zu erkennen sei. Dabei erscheine die Form und ihre Variationen fast wie eine Funktion von außen wirkender verschiedenartiger Kräfte und Bedingungen. ..." Der alten selbstsicheren Kern- und Körperplastik war der Raum ein Nichts, das ihr nichts anhaben konnte; jetzt ist der Raum ein Nichts, das Widerstand und Reaktionen provoziert und die Form gefährden kann."...(H. Fuchs: Plastik der Gegenwart, 1970, S. 142-144). Bei Giacomettis ausgemergelten figürlichen Gestaltungen z.B. ist diese Tendenz deutlich wahrzunehmen.

Was Fuchs hier allgemein über die Beziehung zwischen Plastik und Raum sagt, wirkt sich meiner Ansicht nach bei der Plastik spürbar aus bis zur Frage der räumlichen Ausrichtung und deren Festlegung durch eine Standfläche; hierauf werde ich später noch eingehen. Weiter unten berichtet der Kunsthistoriker Fuchs davon, dass Arp, Giacometti, Miro, Ernst und Moore in den 30er und 40er Jahren in die Natur gingen um Steine zu sammeln, und dass sie ganze Kollektionen von interessanten Steinen´ von den Reisen mitbrachten: Zur visuellen Anregung wählten sie bei Spaziergängen jene Kieselsteine aus, die ihrem augenblicklichen Forminteresse entsprachen. Rundliche oder gehöhlte Formen fanden ihr besonderes Interesse. Fuchs weist darauf hin, dass das Formerlebnis, welches der geglättete Kiesel vermittele, nicht etwa das der monumentalen Kernform sei, sondern eigentlich die Schmiegetangente der Oberfläche, Reflex des von außen Angreifenden. "...übersehen wir nicht, dass der Stein, der im Geröll des Gießbaches war, auch mobile Formen hat, da seine Form auch Zeit beinhaltet, das ewige Schleifen, die Wirkungen der Natur, Schliff der Gezeiten, das lang Verfllossene: Schicksalsform des Kiesels gleichsam." (H. Fuchs, Plastik der Gegenwart, 196?, S. 171). Diese 'Schicksalsform des Kiesels', wie er es nennt, ist also gekennzeichnet durch die von außen einwirkenden Kräfte, nimmt also ein passives Verhältnis, ein sich anpassendes oder konkaves Verhältnis' zu den äußeren Kräften ein: Diese Tendenz zur funktionalen konkaven Form und die Aufhebung der Masse sieht Fuchs als die Grundtendenz der Plastik unseres Jahrhunderts.

4. Exkurs: Raumerfahrung und Psychoanalyse

Wie wir also gesehen haben, hat sich der Bezug der Plastik zum Raum und zur tragenden Bodenfläche im Laufe des Jahrhunderts stark gewandelt. Die vormals erdverbundene, erdverwachsene Plastik gibt ihre Standfestigkeit auf und nimmt ihr aktives Ausstrahlen zurück. Ihre Außenhaut bleibt als konkav Erleidendes dem Außen preisgegeben. Die Plastik steht fortan nicht mehr selbstbestimmt auf einer Standfläche, sondern erliegt den Gesetzen der Schwerkraft, und findet erst in der lastenden Schwere ihres physikalischen Gewichtes ihre Lage, bzw. wird mittels Hänge- und Standvorrichtungen endgültig von einem sicheren Stand weggezogen und in den Raum 'geworfen'.

Diese Tendenz der Beziehung zwischen Plastik und Raum, des passiv erleidenden Körpers und des andringenden, die Form gefährdenden Raumes, wie es Fuchs für einen weiten Bereich der Plastik des 20. Jahrhunderts anführt, erinnert in den Grundzügen an die Theorie der Objektbeziehungen innerhalb der Neurosenlehre Freuds: Auch Freud fasst den Menschen in Beziehung zu seiner Umwelt wie das konkav-negative Verhältnis der modernen Plastik zu seinem umgebenden Raum auf. Der Mensch, so Freud, der mit seiner Geburt am Beginn seines Lebens wie ein unbeschriebenes Blatt auf die Welt kommt, einer tabula rasa' gleich, erleidet im Laufe seiner ersten Lebensjahre im Kontakt mit seinen nächsten Bezugspersonen viele narzisstische Kränkungen; diese formen nun seinen zukünftigen Charakter und seine Handlungsmuster, in ihnen begründen sich die späteren Neurosen. Der Freudschen Theorie folgend ist der noch junge Mensch also unfreiwillig der Macht seines Raumes ausgesetzt, er kann seinen Standpunkt, sein 'Gerichtet-Sein' im Raum zunächst also nicht selbstbestimmt wählen, sondern ist dem Lasten seiner unbewussten neurotischen Handlungsmuster ergeben. Sie bestimmen seinen Schwerpunkt, seine Lage im Lebens-Raum', auf diese wird sich die Psyche immer wieder einpendeln, wenn der Mensch nicht durch eine Therapie diese Handlungsmatrix auflöst, um eine Schwerpunktverlagerung zu erzielen.

5. Skulptur ohne Standfläche: Darstellung eines eigenen Arbeitsprozesses

Vogel, 1996; Marmor;

In meiner eigenen bildhauerischen Arbeit legte ich bei früheren Arbeiten aus Gewohnheit die Ausrichtung des neu begonnenen Steines gleich zu Beginn des Arbeitsprozesses fest, bevor ich eine konkrete Idee entwickelt hatte, was es werden könnte. Meist wählte ich einen auf rechten Stand für den Stein, und damit dieser nicht umkippte, legte ich zunächst eine Standfuge an. Die räumliche Ausrichtung war damit also auch festgelegt.

Dann aber nahm ich mir einmal vor, einen Stein bewusst ohne Standfläche zu arbeiten, und auch die Ausrichtung des Steins nicht festzulegen - es sollte eine Skulptur werden, die man mal auf diese, mal auf jene Seite legen könnte.

Der Stein erhielt ausgeprägte konvexe Wölbungen, leichte konkave Einwölbungen, eine Sattelform und markante, geschwungene Kantenführungen. Eine plane Fläche arbeitete ich in die ungegenständliche Form nicht ein. Aus der selbst erstellten Auflage der variablen Positionierung ergab sich im Laufe des Arbeitsprozesses, dass die Skulptur von einer der möglichen Auflageseiten her dem Betrachter eine wesentlich ausdrucksstärkere Geste vermittelte. Daher entschloss ich mich schließlich im Nachhinein, dem Stein diese Positionierung endgültig zuzuweisen.

Die fertige Skulptur, die mit einer ausgeprägten konvexen Wölbung an der Unterseite praktisch nur auf einem Punkt aufliegt, erinnert der Form nach an einen Vogel. Wenn man sie nur leicht antippt, schaukelt sie eine Weile hin und her und pendelt sich nach einigen Momenten wieder ins Gleichgewicht ihres physikalischen Schwerpunktes ein. Dieses Gleichgewicht ist offensichtlich labil und durch äußere Kräfte also leicht zu stören. - Somit ist also auch die räumliche Ausrichtung nicht sehr stabil, die Form trägt den Charakter des Mobilien gleichsam in sich. Durch die punktuelle Auflage der Skulptur bekommt die Form eine Leichtigkeit, etwas Schwebendes - die minimale Bodenberührung und das labile Gleichgewicht zeugen von der Flüchtigkeit eines Kontaktes mit dem sicheren tragenden Untergrund: Ein Vogel verweilt nicht lang am selben Ort, er wird gleich davonfliegen, die Luft ist sein Element. Dort muss er sich ganz den Winden hingeben, die ihn im Fluge tragen, jene Kräfte des ihn umgebenden Raumes.

Diese großenteils zufällig hier versammelten Eigenschaften und die nicht geplante Formanalogie des Vogels passen doch zueinander: Das praktische Nachvollziehen meiner Fragestellung, die dieser schriftlichen Arbeit voransteht, hat mir einen tieferen Einblick und ein besseres Verständnis der plastischen Kunst dieses Jahrhunderts und ihren Problemstellungen gewährt.

5. Haben diese Ergebnisse Konsequenzen für die Therapie?

Auch wenn ich es nicht für angebracht halte, aus diesen Untersuchungen definitive Konsequenzen für therapeutische Interventionen abzuleiten, können solche Überlegungen aber trotzdem das Verständnis für Gestaltungen, die im therapeutischen Prozess entstanden sind, erweitern: Es liegt nahe, bei dem Patienten, den ich eingangs erwähnt habe, die Frage zu stellen, ob es eine Verbindung gibt zwischen der Beobachtung der Schwierigkeit, ihn durch therapeutische Interventionen zu erreichen - er wich oftmals den Interventionen aus -, und der Tatsache, dass er die Position des Steines während der Arbeits- und Reflexionsphasen immer wieder veränderte, da sie ihm nicht mehr stimmig erschien (zudem konnte er sich nicht für eine Gestaltung entscheiden, er kam mehrmals mit einer neuen Idee).

Für manche Patienten wird es hilfreich sein, schon zu Beginn zu bestimmen, auf welcher Seite das Werkstück stehen soll, und dieses dann nach ihrem Empfinden durch eine Standfläche definitiv festzulegen, bevor sie mit dem eigentlichen Gestalten beginnen: Für unsichere oder unentschlossene Menschen kann es eine Sicherheit bedeuten, wenn der 'Standpunkt' schon einmal geklärt ist; besonders für frühgestörte Patienten mag es eine große Hilfe sein, frühzeitig eine eigene 'Position' zu beziehen.

Grundsätzlich halte ich es aber aus kunsttherapeutischer Sicht nicht für sinnvoll, den Patienten zu früh zu einer Entscheidung zu drängen, wie nun sein Werkstück endgültig liegen soll, oder ihn frühzeitig zum Anlegen einer Standfläche zu bewegen: Dadurch wird die Gestaltung beeinflusst, und Gestaltungselemente, wie ich sie anhand der modernen Plastik dargestellt habe, ausgeschlossen.

Literatur

Heinz Fuchs: Plastik der Gegenwart; Holle-Verlag Baden Baden, 1970

Gina Pischel: Große Weltgeschichte der Skulptur; Südwest-Verlag München, 1980

Museum Würth (Hrsg): Hans Arp; Jan Thorbecke-Verlag

M. Seuphor: Die Plastik unseres Jahrhunderts; Editions du Griffon, 1959

© Kunsttherapie / Gestaltungstherapie Verlag