

**DIE STEIN- UND HOLZBILDHAUEREI
IN DER KUNSTTHERAPIE**

Diplomarbeit

von

Katrin Bruns
Gutenberg Straße 76
50823 Köln

vorgelegt bei:

Herrn Prof. Fritz Marburg
und
Herrn Heinz Kurz

Staatlich anerkannte Fachhochschule Nürtingen

Wintersemester 1997/98

**nur sculptur ist sculptur!
alles andere ist alles andere!**

(Fiebig)

Ich möchte allen Menschen, die meine Bemühungen zu dieser Arbeit wohlwollend unterstützt haben, ganz herzlich danken. Das große Interesse, das mir dabei von vielen Seiten entgegengebracht wurde, hat mich sehr bestärkt.

Inhaltsverzeichnis

(gekürzte Fassung: aufgrund der Wahrung der Persönlichkeit von Klienten, können die Fallbeispiele, die das Original der Diplomarbeit enthält, in diesem Text nicht vorgestellt werden)

Einleitung	4
Teil I: Praktische Einführung in das Stein- und Holzbildhauern	6
1. Arbeitsplatz und Räumlichkeiten.....	6
2. Die Auswahl des Materials.....	6
2.1. Materialeigenschaften.....	8
3.1. Werkzeug und Hilfsmittel.....	10
3.2. Die Bearbeitung.....	11
3.3. Sicherheitsvorkehrungen.....	13
Teil II: Inhaltliche Überlegungen zur Plastik und Skulptur	19
6. Das Plastische Werk.....	19
6.1. Die Grundelemente der räumlichen Gestaltung.....	20
6.3. Die Bedeutung des Tastsinnes für die Skulptur und Plastik.....	27
6.4. Vom Raum zur Fläche.....	31
Teil III: Die Anwendung des Bildhauerns in der Therapie: Therapeutische Relevanz	35
7. Die reduktive Arbeitstechnik.....	35
8. Die therapeutische Relevanz des Bildhauerns.....	36
8.1. Ressourcenorientierte Kunsttherapie.....	36
8.2. Psychoanalytische Aspekte der klinischen Kunsttherapie/Gestaltungstherapie.....	40
8.3. Bildhauern in der Ergo- und Arbeitstherapie.....	43
9. Einsatzbereiche des therapeutischen Bildhauerns.....	44
ANHANG	50
LITERATURVERZEICHNIS	50

Einleitung

Innerhalb der Kunsttherapie ist das Bildhauern allgemein noch nicht so sehr im Bewußtsein. Die Maltherapie wurde in den letzten zehn Jahren viel gründlicher erforscht und ist dadurch wesentlich präsenter.

Schon in der bildenden Kunst wurde die Malerei von den Kunstwissenschaften zu allen Zeiten stärker beachtet – beispielsweise ist augenfällig, daß die kunsthistorische Literatur über Malerei weitaus umfangreicher ist als die der Bildhauerei; insbesondere die Grundlagenliteratur zum dreidimensionalen Gestalten mit Themen wie etwa zur Formenlehre fällt zahlenmäßig weit hinter die Abhandlungen zum Farb- und Formensehen zurück.

In der Kunsttherapie zeigt sich dieser Unterschied noch prägnanter: Während im Bereich der Maltherapie in den letzten Jahren doch ein recht umfangreiches Literaturangebot erschien, gibt es zur Therapie speziell mit bildhauerischen Medien bis jetzt nur ein geringes Angebot.

Bis heute wird das Bildhauern nur vereinzelt in Kliniken und Institutionen als regelmäßiges Therapieangebot für die Patienten ermöglicht: Sicherlich ist es aufwendiger, das Setting einer bildhauerischen Therapie als das einer Maltherapie zu gestalten: Räumlichkeiten, Material, Werkzeug und Zubehör müssen organisiert werden, die Arbeit macht Schmutz und Lärm, und sie ist zeitaufwendig.

Bei näherer Betrachtung der Bildhauerei aber wird schnell deutlich, daß diese Methode andere therapeutische Faktoren in sich birgt als die Maltherapie; das Wesen einer körperhaft räumlichen Gestaltung stellt einen Bezug zum eigenen Leib her und spricht den Menschen und seine schöpferischen Kräfte auf andere Weise an, als eine flächenhafte Bildgestaltung. Das Bildhauern bietet Wege, Mittel und Ressourcen, die das kunsttherapeutische Spektrum um wichtige Erfahrungen erweitern können: Über das Stein- und Holzbildhauern könnten Klientengruppen erreicht werden, die durch eine Maltherapie nicht immer in ausreichender Weise in ihrem Problem- und Konfliktfeld angesprochen werden können. Auch werden durch das Bildhauern zum Teil andere Ressourcen aktiviert.

Mich selbst hat die Bildhauerei immer weitaus mehr fasziniert als das Malen, zu dem ich nie so einen starken Bezug entwickelt habe. Die eigene Erfahrung mit der Bildhauerei, die ich zunächst während meiner Steinmetzlehre und später im Studium sammeln konnte, überzeugten mich von der Andersartigkeit und Einzigartigkeit dieser künstlerischen Ausdrucksweise.

Ich möchte in dieser Arbeit Aspekte aus den verschiedenen Bereichen, die das Bildhauern und seine therapeutische Möglichkeiten direkt und indirekt tangieren, zusammentragen, um dem

Leser ein Bild zu verschaffen, wie die Methode in der Therapie eingesetzt werden kann, und welche therapeutischen Qualitäten sie in sich birgt.

Im ersten Teil werde ich zunächst die praktische Arbeit mit Stein und Holz darstellen. Im darauffolgenden Teil möchte ich mich mit den Grundlagen des Plastischen Gestaltens auseinandersetzen und grundlegende Merkmale der räumlichen Wahrnehmung herausarbeiten. Im letzten Teil dieser Arbeit werde ich zuerst auf die therapeutische Relevanz des Bildhauerns eingehen und es anhand einiger Beispiele darstellen. Abschließend wird es um Einsatzfelder und Krankheitsbilder gehen, bei denen dem Therapeutischen Bildhauern meiner Ansicht nach eine wichtige Bedeutung zukommt.

Teil I: Praktische Einführung in das Stein- und Holzbildhauern

In dieser praktischen Einführung möchte ich darstellen, welche Materialien, Werkzeuge und Hilfsmittel zum Bildhauern benötigt werden, wie die Bearbeitung der Materialien erfolgt, und wie ein Setting aussehen kann. Diese Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie kann natürlich nach eigenen Bedürfnissen und Wünschen erweitert werden.

In meiner Darstellung der Steinbearbeitung möchte ich mich in der Hauptsache auf Steine beziehen, die gewöhnlich mit Schlagwerkzeugen bearbeitet werden, wie z.B. Marmor und Sandstein. Dabei wird der Speckstein, den ich nur an einigen Stellen gesondert aufführen werde, zu kurz kommen. Auf die Bearbeitung von Kunststeinen, welche sich für eine therapeutische Arbeit eignen (z.B. Gasbetonstein), kann leider auch nicht näher eingegangen werden.

1. Arbeitsplatz und Räumlichkeiten

Für die künstlerisch-handwerkliche Arbeit mit Stein und Holz kann manchmal schon ein Platz im Garten oder auf der Wiese ausreichend sein (bei schlechter Witterung läßt sich im Notfall eine Plane gegen Regen aufspannen). Soll über einen langen Zeitraum auch in Schlechtwetter-perioden regelmäßig gearbeitet werden können, ist ein heller, gut durchlüfteter großer Arbeitsraum oder Schuppen oder ein überdachter Arbeitsplatz im Freien wünschenswert.

2. Die Auswahl des Materials

Stein

Bei der bildhauerischen Arbeit mit Stein eignen sich Marmor und andere Kalksteine wie Jura, Dolomit, ect. sehr gut: Diese Natursteinarten haben eine gewisse Härte, halten aggressiven Impulsen stand und zerbersten beim kräftigen Zuschlagen nicht so leicht. Weiterhin gut geeignet sind verschiedene Sandstein- und Kalksandsteinarten, welche von sehr weich bis sehr hart erhältlich sind. Die bisher genannten Natursteine werden zu den Weichgesteinen gerechnet.

Tuffgestein ist eine Sammelbezeichnung für alle möglichen vulkanischen und sedimentären Lockergesteine. Darunter versteht man lockere, poröse, aber ziemlich homogene Gesteine; je nach Zusammensetzung eignen sich auch diese Materialien zum Bildhauern.

Am Rande möchte ich schließlich noch Speckstein (Steatit, Talk) und Alabaster erwähnen, die zu den sehr weichen Natursteinen gehören; sie werden z.B. gern für Kleinplastiken verwendet.

Bei der Auswahl des Materials muß darauf geachtet werden, daß es keine Risse und Stiche aufweist (durch Abklopfen mit dem Hammer können Steinfehler erkannt werden, die fehlerhaften Stellen klingen dumpfer als das übrige Material) auch sollte das Material nicht zu stark verwittert sein.

Steinbrocken, die mit Schlagwerkzeugen bearbeitet werden, sollten eine gewisse Masse und Gewicht haben, damit sie auf dem Arbeitsbock beim Zuschlagen nicht wackeln oder hin und her rutschen.

Steinbrocken mit bruchrauhem Flächen (z.B. aus dem Steinbruch) oder auch Findlinge eignen sich gut, ferner können auch ausgediente, nicht zu sehr verwitterte Natursteine aus dem Baubereich, oder alte Grabsteine verwendet werden. Hierbei ist zu beachten, daß solches Material häufig in rechtwinklige Flächen gesägt ist: Ein gleichmäßig kubisch gesägter Block ist in seiner Formensprache reduzierter als ein naturbelassener, lebhaft geformter Bruchstein. Der unregelmäßige Bruchstein bringt den Gestaltungswünschen des Arbeitenden schon viel Eigenes entgegen und lockt Assoziationen und Gefühle hervor. Bei kubisch gesägtem Material kann es sein, daß sich der Patient beim Gestalten zu sehr an den Sägeflächen orientiert, und u.U. Schwierigkeiten hat, ins Dreidimensionale, also in die Tiefe des Steines hineinzugelangen, andererseits aber kann eine kubische Form auch Orientierung und Halt geben, da sie klar und übersichtlich ist, und die Chance bieten, etwas Festgelegtes in Lebendiges zu verwandeln.

Wer ausgediente Grabsteine als Ausgangsmaterial zur Verfügung stellt, sollte bedenken, daß sie durch ihre Form nur eher flächenhafte oder reliefartige Gestaltungen zulassen. Weiterhin haben Grabsteine mit dem Tod zu tun; die Verwendung der stark bedeutungshaften Steine könnte für manche Patienten problematisch sein. Für andere Menschen wiederum kann sich die Bedeutungshaftigkeit zu einem besonderen therapeutischen Faktor entwickeln, wie der Gestaltungstherapeut H. Kurz bei einem Vortrag über die bildhauerische Arbeit in der Gestaltungstherapie der Psychotherapeutischen Klinik Stuttgart-Sonnenberg berichtete: Bei der Arbeit am Grabstein „den Tod auszulöschen und zu verändern“ und ihn „ins Leben zurückzuholen“, kann für sie sehr wichtig werden.

Holz

Für die gestalterische Arbeit mit Holz werden gerne Hölzer wie Linde, Obstbaumhölzer, Ahorn, Esche, Weide verwendet, aber auch Buche, Pappel, u.a. eignen sich zum Schnitzen. Insbesondere Linde eignet sich gut für Anfänger, da es sehr weich ist und eine dichtgefügte Struktur hat, die nicht so leicht aufreißt. Obstbaumhölzer wie Zwetschge, Kirsche und Apfel (hart!) werden wegen ihrer lebhaften Maserung und Färbung gern verwendet. Buche ist zwar ein recht hartes Holz, ist trotzdem aber zum Bildhauern geeignet.

Bei den Nadelgehölzen eignet sich zum Schnitzen die Douglasie recht gut; andere Nadelhölzer sind nur für gröbere und größere Schnitzarbeiten geeignet, da sie oft sehr langfaserig sind, so daß die Fasern beim Schnitzen schnell aufreißen können.

Für das Schnitzen eignet sich das Rohmaterial in jeglicher Form - Stämme und Stammabschnitte, gesägte Blöcke und Holzbohlen, verleimtes Holz, Wurzeln ect. , für Kinder ist außerdem Astholz gut geeignet. Holz, direkt aus der Natur geholt, mit Astgabelungen, Wurzelwerk, Rinde, usw. hat schon eine lebhafte Eigenstruktur, und lockt schon hierdurch viele Assoziationen hervor.

Holz ist ein lebendiges Material, das noch über längere Zeit „arbeitet“, wenn es frisch gefällt ist; d.h., daß es noch über einige Zeit hinweg Wasser verdunstet, und sich in seinem Fasergefüge zusammenzieht. Daher lagert man Holz vor der Verwendung gewöhnlich ab. Bei Holz, welches nicht abgelagert ist, muß beim Schnitzen berücksichtigt werden, daß sich im Laufe der Zeit durchs Trocknen Schwundrisse bilden können.

2.1. Materialeigenschaften

Kalkstein, Speckstein und Sandstein sind Sedimentgesteine, die aus Ablagerungen einzelner Teilchen und Zusammenbacken derselben durch Druck von weiterhin absinkendem Material entstanden sind. Marmor ist eine metamorphe Form des Kalksteins: Starker Druck preßt dieses schon sedimentierte Gestein noch stärker zusammen, der damit einhergehende Temperaturanstieg läßt das amorphe Material zusammenschmelzen und beim späteren Abkühlen auskristallisieren; beim Kristallisierungsvorgang ordnen sich die Molekülteilchen nach einem ihnen spezifischen Molekülgitter an, dabei entstehen die für den Marmor so charakteristischen milchig-transparent erscheinenden Kristalle. - Während sich der gewöhnliche Kalkstein also in einem amorphen, ungeordneten Zustand befindet, hat der Marmor zu einem seinen kleinsten Teilchen entsprechenden Struktur und Ordnung gefunden. Dieser Unterschied macht

sich auch in der Bearbeitung der beiden Gesteine bemerkbar: Marmor wirkt trotz desselben Härtegrades beim Bearbeiten weicher und wesentlich weniger spröde als anderer Kalkstein, ist somit leichter zu handhaben: Die Kristalle der Gesteinsmasse bilden einzelne kleine Einheiten, und beim Abschlagen von Gesteinsbrocken brechen diese entlang der Kristallaußenflächen. Der amorphe Kalkstein bricht und splittert demgegenüber viel unberechenbarer.

Holz ist pflanzlicher und somit lebender Herkunft: In einem jahrelangen Wachstumsprozeß bilden sich durch fortwährende Zellvermehrung im Zentrum des Baumstammes neue Zellschichten, die von innen nach außen gedrängt werden und verholzen. Die Schichten sind beim gesägten Baum an der Querschnittfläche als Jahresringe zu erkennen.

Die Eigenschaft des Holzes zeichnet sich durch seine Faserung, die längs der Wachstumsrichtung verläuft, aus – bei manchen Harthölzern wie Eiche und Buche tauchen auch quer verlaufende Strukturen auf. Je nach Holzart sind die Fasern länger oder kürzer, dichter oder weniger dicht zusammengelagert, was sich auf die Härte des Materials beim Schnitzvorgang erheblich auswirkt. Holz zeigt eine starke Strukturierung: Man spricht von der Gewachsenheit des Holzes und meint damit seine homogene oder inhomogene Struktur und auch die Art der Maserung und Färbung.

Beim Holz werden im weiteren als wesentliche Eigenschaften seine „Wärme“ und Lebendigkeit geschätzt. Auch der natürliche Geruch von frischem Holz, der sich bei der Arbeit entfaltet, ist ein wichtiger Aspekt. Die lebhaftige Maserung und Färbung ist von Bedeutung und kann bei der Gestaltfindung sehr anregend wirken. Oft ist noch die Rinde am Holz vorhanden, die eine andere Farbe und Struktur als das innere Holz besitzt und in die Gestaltung mit einbezogen werden kann. Durch vorhandene Astgabeln oder Astansätze ändert sich oft die Faserwuchsrichtung und Maserung. Durch die Jahresringe der verschiedenen Schichtungen kommt auch das Alter des Baumes, also die zeitliche Dimension ins Spiel.

Holz wird im Vergleich zum Stein manchmal als verletzlicher empfunden, da es einstmals ein lebendes Material war und nicht die Härte und Sprödeheit eines Steines besitzt.

Für die therapeutische Arbeit mit Stein ist dessen Festigkeit, Beständigkeit und Dauerhaftigkeit bedeutsam: Er ist stabil und hält einer heftigen Bearbeitung stand. Auch bei ihm ist der zeitliche Aspekt ein wichtiger Faktor, da es über menschliches Zeitmaß hinausweist.

3. Die Bearbeitung von Stein und Holz

Was bedeutet der Umgang mit Werkzeug für den Menschen? Beim Bearbeiten des Werkstückes sind die Hände nicht mehr unmittelbar mit dem Material in Berührung: Das jeweilige Werkzeug ist als Mittler dazwischen geschaltet.

Beim Bildhauern werden zwei verschiedene Werkzeuge gleichzeitig verwendet: Die eine Hand führt das Eisen, die andere treibt es mit dem Holzknüpfel oder Fäustel gegen das Material. Das Werkzeug ist bei dem Vorgang als die Verlängerung der Körperextremitäten anzusehen: Es verlagert die Sensibilität über die Körpergrenze hinaus. Die Koordination von schlagender und führender Hand muß in den ersten Stunden erlernt und geübt werden.

3.1. Werkzeug und Hilfsmittel

Am günstigsten ist es, Holz oder Stein auf einem Arbeitsbock, Arbeitstisch oder Werkbank zu bearbeiten; gut eignen sich auch zwei aufeinander gelegte Betonformsteine (U-Steine) oder ein aufrechtstehender Holzstammabschnitt mit ausreichendem Durchmesser. Große Materialstücke werden einfach auf den Boden gestellt. Falls leichtere Holzstücke bei der Bearbeitung wackeln, können sie in der Werkbank oder mit Schraubzwingen am Tisch eingespannt werden.

Für die Steinbearbeitung werden Spitzmeißel, Zahneisen und Flacheisen in verschiedenen Größen verwendet; das Treiben der Eisen geschieht mit dem Fäustel und Holz-/Kunststoffknüpfel. Als zusätzliche Werkzeuge können Steinbeil und Stockhammer zum Einsatz kommen.

Für die Arbeit sind Schutzbrillen unbedingt notwendig. Anfänger können ihr ungeübtes Gelenk mit einem ledernen Gelenkschutz stützen.

Zur Nachbearbeitung des Werkstückes stehen Schleifsteine, Schleifpapier, Stahlwolle und Poliermittel zur Verfügung: Jedoch lassen sich nur dicht gefügte Gesteine (wie Marmor und Jurakalk) bis zur geschlossenen polierten Oberfläche glätten. Mit Sandstein z.B. ist das nicht möglich.

Der Stein sollte nie direkt auf der Metallplatte eines Bockes oder auf dem U- Stein aufliegen, sondern auf kleinen Vierkanthölzern, Holzkeilen oder Styropor, ect. gelagert werden, welches die Erschütterungen der Schläge abdämpft, so daß kein Material an den aufliegenden Kanten wegbricht. Wenn Werkstücke wackeln, können Keile oder Sandsäckchen untergelegt werden, um das Stück zu fixieren. Kleinere Steinbrocken kann man zum Bearbeiten ganz einfach in eine mit Sand gefüllte Kiste legen.

Außerdem können Wachsstifte zum Anzeichnen bereitgelegt werden. Richtscheit oder Winkel sind hilfreich beim Anlegen einer planen Standfläche.

Müssen zu große Steinbrocken zerteilt werden, kann dies mit einem elektrischen Steinbohrer und Spaltkeilen erfolgen.

Beim Transport von schweren Steinen kann ein Sackkarren eine große Arbeitserleichterung bedeuten.

Das Nachschärfen des Werkzeugs kann entweder per Hand an einem Schleifstein, z.B. ein Stück harter Sandstein mit glatter Reibfläche (Wasser verwenden!), oder an einer Schleifmaschine geschehen (die Eisen nicht zu warm werden lassen!). – Hartmetallwerkzeug kann nur an der Maschine geschliffen werden. Wichtig beim Schleifen an der Maschine: Niemals ohne Schutzbrille schleifen!

Das Schnitzen von Holz geschieht mit Hohleisen und Holzbeitel in verschiedenen Größen. Zum Treiben der Eisen dienen Holzknüpfel (-klüpfel). Weitere wichtige Werkzeuge sind Sägen, Raspeln, Feilen, Handbohrer, Holzbeil u.a. Zur Nachbearbeitung von Holz werden Schleifpapier, Stahlwolle, Leinöl, Holzwachs, ect. verwendet (weiteres s.o.).

Muß ein Werkstück eingespannt werden, kann dies mittels Einspannvorrichtungen geschehen, z.B. an der Werkbank oder mit Schraubzwingen.

Das Nachschärfen der Eisen erfolgt an der Maschine und zusätzlich mit einem Handschleifstein und evtl. einem feinen Abziehstein.

Speckstein (auch Talk oder Gipsstein genannt) und Alabaster sind weiche, leicht ritzbare Gesteine. Sie werden hauptsächlich mit Specksteinfeilen geraspelt und mit Messern geschnitzt. Robuste Sorten können auch mit Hohleisen, Holzbeitel oder Steinwerkzeug bearbeitet werden. Auch läßt sich dieses weiche Material gut sägen. Speckstein und Alabaster kann, ähnlich wie Kalkstein und Marmor bis zur polierten Oberfläche nachbearbeitet werden.

3.2. Die Bearbeitung

Stein besitzt eine völlig andersartige Struktur als Holz und fordert einen anderen Umgang und Anpassung des Arbeitenden ein; Stein ist spröder und härter und wird beim Bearbeiten durch die Eisen abgesprengt oder geprellt, während beim Schnitzvorgang der Holzspan mit dem Schnitzwerkzeug herausgeschnitten wird.

Das Spitzeisen wird in der Regel für die Grobbearbeitung verwendet, wenn noch viel Material abzutragen ist; es wird mit dem Metallfäustel gegen den Stein getrieben; durch gezielte Führung dieses Eisens sprengt bzw. prellt man punktuell kleine Steinbrocken ab und gelangt so in den Stein; die Oberfläche wird dadurch aufgerissen.

Durch die Arbeit mit dem Spitz Eisen gelangt man schnell in die Tiefe: Dies löst manchmal die Angst aus, es könnte zu schnell zuviel Material abgesprengt werden. Andererseits kann es auch Entdeckerfreude hervorrufen und lustvolle Gefühle von Omnipotenz evozieren: Man fühlt sich kraftvoll und mächtig, kann das Gegenüber beherrschen und nach eigenen Vorstellungen gestalten.

Bei der Feinbearbeitung mit dem Zahneisen und Flacheisen wird eher auf der Oberfläche gearbeitet: Sie glätten die rauhe Oberfläche und machen den Stein handhabbar. Rillen, Löcher und Unebenheiten werden herausgearbeitet, die Oberfläche wird nach und nach geschlossen und gespannt.

Durch Raspeln und Überschleifen kann dem Stein schließlich eine glatte „schützende Haut“ verliehen werden. Während des Schleifens tasten die Hände rundherum immer wieder die Formen der eigenen Skulptur ab, man tritt in einen unmittelbaren körperlichen Kontakt mit seiner Gestaltung. Diese Berührungsqualität, die auch etwas von „Streicheln“ hat, ist anders als die des rhythmischen Schlagens.

Beim Arbeiten mit der Steinaxt bekommen Vitalität und Aggressivität Gestalt. Mit diesem Werkzeug können bei der flächigen Bearbeitung größere Bereiche des Steines mit einem gleichmäßigen Hieb überzogen werden; die Axt wird mit beiden Händen gefaßt und geschlagen, wobei die Steinoberfläche geprellt wird: Der Rhythmus des Schlagens tritt jetzt in den Vordergrund, eine punktuelle Bearbeitung wie mit dem Spitz-, Zahn- und Flacheisen ist mit diesem Werkzeug nicht möglich.

Holz ist von seiner Ausgangsgestalt als Rohblock schon vielfältiger strukturiert als Stein, durch den gewachsenen Faserverlauf kann man nicht in jede beliebige Richtung schnitzen. Mit den Eisen sollte möglichst parallel-diagonal bzw. quer-diagonal zum Faserverlauf geschnitzt werden, sonst kann es geschehen, daß die Fasern aufgerissen werden und der Hieb rissig wird.

Bei der Bearbeitung mit dem Schnitzmesser werden die messerscharfen Metallklingen mit dem Holzknüpfel in das Holz getrieben und der geschnittene Holzspan wird herausgehoben. Dieses Herausschneiden kann als „Verletzen“ empfunden werden, andererseits aber auch als „Einnisten“, sich „Vertiefen“ usw. (Nachbearbeitung s.u.Stein).

Arbeitet man mit dem Holzbeil, kann man, ähnlich wie mit dem Steinbeil, nicht sehr fein und detailliert arbeiten. Mit dem Holzbeil wird eine sehr schöne, lebendige, lockere und offene Oberflächenstruktur erzielt. Da die Oberfläche durch die Bearbeitung in gewissem Sinne aufgerissen und aufgehackt wird und schließlich faserig aussieht, wirkt das Beilen am Holz viel aggressiver und verletzender als dieselbe Arbeit am Stein, da der Stein nur geprellt wird.

Die Arbeit mit Speckstein und Alabaster zeigt noch mal andere Aspekte auf, als die oben erwähnte Steinbearbeitung. Häufig werden sie mit Raspeln bearbeitet. Das Raspeln tangiert nur die Außenhaut des Steines, nicht die Tiefe, und hat, wie das Schleifen, eher die Qualität von Streicheln, in der Berührung bleiben, weniger die beherrschende oder aggressive Seite des Schlagens. Die Weichheit des Steines reizt allerdings auch dazu, Durchbrüche hinein-zuarbeiten.

Die Arbeit mit diesen Materialien erfordern weniger Kraftaufwand als die oben beschriebene Steinarbeit. Speckstein eignet sich gut zur Bearbeitung, wenn der zeitliche Rahmen begrenzt ist oder keine räumliche Möglichkeiten vorhanden sind.

3.3. Sicherheitsvorkehrungen

Während des Arbeitens sollten die Patienten nicht zu dicht beieinander stehen, damit sie sich nicht gegenseitig gefährden oder behindern.

Die Arbeitsböcke müssen fest und sicher auf ebenen Boden stehen, und die Werkstücke sollten so auf der Arbeitsunterlage lagern oder auch eingespannt werden, daß sie nicht wackeln oder gar herunterfallen können.

Es sollten geschlossene Schuhe getragen werden, damit die Füße gegen herabfallende Steinbrocken oder herunterfallendes Werkzeug – insbesondere scharfes Holzwerkzeug – geschützt sind. Müssen größere schwere Steinbrocken transportiert oder in ihrer Lage verändert werden, und besteht dabei die Gefahr des Umkippen oder Herunterfallens, sollten im Zweifelsfall zum Schutz der Füße Sicherheitsschuhe mit Stahlkappen getragen werden, wie es im Steinmetzhandwerk als Verletzungsschutz von vornherein Voraussetzung ist.

Außerdem ist es, wie ich oben schon erwähnt habe, unbedingt wichtig, bei der Steinarbeit und bei Schleifarbeiten an der Maschine eine Schutzbrille zu tragen, damit keine Stein- oder Metallsplitter in die Augen geraten können.

4. Das Setting

Das bildhauerische Arbeiten kann sowohl als Einzeltherapie als auch für eine Gruppe angeboten werden: Eine Gruppe sollte möglichst nicht mehr als acht Teilnehmer haben, da eine intensive Betreuung des Gestaltungsprozesses und des Erlernens handwerklicher Fähigkeiten notwendig ist. Bildhauerisches Gestalten ist sowohl als regelmäßige Therapiegruppe wie auch als Angebot in der offenen Atelierarbeit eine schöne Möglichkeit. Besonders als Projektarbeit ist das Bildhauern ein reizvolles Angebot: Über einen längeren Zeitraum hinweg trifft man sich täglich oder mehrmals wöchentlich, um gemeinsam zu arbeiten und zu gestalten. Dabei ist es auch eine schöne Sache, mit mehreren Mitarbeitern eine größere Gruppe zu betreuen.

Die Arbeit im Gruppenzusammenhang habe ich als sehr angenehm erlebt; beim gemeinsamen „Schaffen“ an den Arbeiten, die doch relativ zeitaufwendig sind, bedeutet die Gruppe, die regelmäßig zusammenkommt, einen wichtigen Halt, ein Zentrum: Gemeinsam erleben alle Gruppenmitglieder, wie die Arbeiten der einzelnen Teilnehmer über die Tage bzw. Wochen hinweg langsam wachsen und Gestalt annehmen; auftauchende „Gestaltungskrisen“ können von der Gruppe getragen und besprochen werden. Durch gemeinsame Besprechungen an den einzelnen Arbeiten nehmen sich die Teilnehmer gegenseitig wahr, lernen sich näher kennen.

Die Dauer einer Therapie sollte bei Stein- und Holzarbeiten mindestens zwanzig bis dreißig Stunden oder länger betragen, da die bildhauerische Arbeit doch recht zeitintensiv ist; Specksteinarbeit ist auch für kürzeren Zeiträume empfehlenswert. Es sollte möglichst einmal die Woche oder öfter gearbeitet werden, da bei einem größeren zeitlichen Abstand das Hineinfinden in die Arbeit schwerfällt. Eine Arbeitsphase von mindestens eineinhalb Stunden zu veranschlagen ist empfehlenswert: So haben die Patienten Zeit, sich nach der Pause wieder mit ihrer Arbeit vertraut zu machen.

5. Das Gestalten

Es erleichtert dem Patienten den Einstieg ins Gestalten, wenn er während eines Vorgesprächs oder zu Beginn der ersten Arbeitsstunde die Möglichkeit erhält, sich im Atelier bzw. am Arbeitsplatz erst einmal in Ruhe umzuschauen. So bekommt er eine Vorstellung, wie dort gearbeitet wird und kann schauen, welches Material zur Verfügung steht, mit welchem Werkzeug gearbeitet wird oder auch woran andere Patienten arbeiten, und sich davon anregen lassen. Auch der zeitliche Rahmen und der Ablauf der therapeutischen Sitzung (bzw. freien Atelierarbeit, usw.) wird ihm mitgeteilt. Diese erste Begegnung kann mögliche Ängste und Vorbehalte vor der noch fremden Tätigkeit abbauen und eine erste Kontakt- und Beziehungsaufnahme zur Therapeutin ermöglichen.

Für die Therapeutin ist es wichtig, zunächst einmal abzuspüren, mit welchen Erwartungen und Ängsten er dem Therapeutischen Bildhauern gegenübersteht, um einen ersten Eindruck von seiner Einstellung gewinnen. Auf die Frage, warum sich die Patienten für das dreidimensionale Gestalten entschieden haben, ist oftmals eine Anziehung - „Das Material fasziniert mich irgendwie!“ - und ein gleichzeitiges Distanzieren- „Das Ganze ist doch viel zu schwierig für mich!“ - zu beobachten. Vielleicht haben einige Patienten sogar schon Erfahrungen in der künstlerischen Arbeit mit Stein oder Holz gemacht: - Welches Material spricht sie spontan mehr an, und was bedeutet es für sie? Knüpfen sie irgendwelche Erinnerungen oder Assoziationen an das ausgewählte bzw. an das nicht gewählte Material?

Gelegentlich kommt jemand schon mit einer Idee, was er gestalten möchte. Welche Wünsche und Erwartungen verbindet er mit der bildhauerischen Arbeit, welche Befürchtungen hat er?

Wenn sich der Patient entschieden hat, mit welchem Material er arbeiten möchte, bekommt er die Möglichkeit, sich im Materiallager, wo größere Mengen an Stein und Holz immer vorrätig liegen sollten, umzusehen, um sich ein Stück, welches ihm spontan zusagt, auszuwählen. Es wäre gut, wenn Steine und Hölzer in unterschiedlichen Größen und Formen vorhanden sind, und auch die Möglichkeit zugesichert wird, sich von einem größeren Stück etwas abzuspalten.

5.1. Das Heranführen an das Dreidimensionale Gestalten

Eine wichtige Frage für mich ist, wie ich einen Menschen, der zum ersten Mal am Stein oder Holz arbeitet, die Scheu nehmen kann, sich an so etwas heranzuwagen, sich so etwas zutrauen. Zunächst ist es wichtig, mit dem Werkzeug und der handwerklichen Technik vertraut zu werden: Zwei Hände, die verschiedene Tätigkeiten verrichten – die eine führt das Eisen, die andere treibt es mit dem Fäustel oder Knüpfel gegen das Material – sie müssen wie im Dialog zusammenspielen und miteinander arbeiten: Das Vertrauen in sich selbst, daß die schlagende Hand auch nicht daneben trifft und die andere verletzt, muß zuerst aufgebaut werden.

Wenn der Patient noch keine Vorstellung hat, wie er anfangen möchte, kann er den Stein (das Holz) mit dem Werkzeug zunächst rundherum bearbeiten, um ihn von allen Seiten „abzutasten“. Oder er sucht sich einen Bereich am Stein und beschränkt sich darauf, einfache Gestaltungselemente, wie z.B. die Abrundung einer Kante oder eine konkave Muldenform, usw., in das Werkstück hineinzuarbeiten, um mit dem Werkzeug und dem Material vertraut zu werden. Nach und nach wird das Material erobert und verschiedene Gestaltungselemente am Werkstück können miteinander zu einer Gesamtgestaltung verbunden werden. So nimmt man den selbstaufgelegten „Leistungsdruck“ und ermöglicht ein spontanes und spielerisches Gestalten.

Eine weitere Möglichkeit ist, gleich zu Beginn zu entscheiden, auf welcher Seite der Stein (Holz) endgültig stehen soll; an dieser Seite kann nun eine Standfuge angelegt werden. Die Ausrichtung des Materialblocks im Raum ist damit festgelegt. Nun kann von allen Seiten geschaut werden, wie die Bewegung und Gestik des Steines von diesem Stand aus wirkt, und der Gestaltende kann sich dadurch leiten lassen.

5.2. Der Gestaltungsprozeß

Jeder geht auf verschiedenem Wege an das Gestalten heran: Manche Menschen überlegen sich vor dem Beginn, was für eine gegenständliche oder ungegenständliche Gestaltung sie anstreben wollen. Andere haben zu Beginn der Arbeit noch keine Idee und lassen sich von der Form des Steins inspirieren.

Im Praktikum in der Psychotherapeutische Klinik Stuttgart und auch in der Arbeit mit Drogenabhängigen erlebte ich, daß einige der Gruppenteilnehmer, die mit Stein arbeiteten, zunächst Schwierigkeiten mit dessen Härte hatten. Sie entwickelten mit der Zeit ein Gefühl für die Bearbeitung: Bei einem zu weichen Schlag ließ sich kein Material vom Block abschlagen, bei einem zu harten Schlag splitterte der Stein in unvorhersehbarer Weise. Beim Holz machte einigen von ihnen die Faserigkeit des Materials Probleme, und sie mußten erst ein Gespür dafür entwickeln, in welche Richtung sie schnitzen können, damit das Material nicht aufreißt.

Wie können die Schwierigkeiten wahrgenommen und Hilfestellung gegeben werden?

Es ist in der Anfangsphase notwendig, oft herumzugehen und zu schauen, ob alle Gruppenteilnehmer mit dem Werkzeug und der noch ungewohnten Technik zurecht kommen. Es dauert manchmal einige Stunden, bis die Einzelnen in die Arbeit hineinkommen. Arbeitet jemand ziellos und unsicher an seinem Stein/Holz, ist es vielleicht eine Hilfe, gemeinsam mit ihm einen Bereich am Werkstück zu suchen, wo er nun erst einmal arbeitend verweilen kann, um eine erste Beziehung aufzunehmen. Wird die Hilflosigkeit von der Therapeutin übersehen, kann der Patient schnell frustriert sein und das Interesse am Tun verlieren.

Bei Problemen ins Dreidimensionale zu kommen, kann es für den Patienten eine Hilfe sein, vorweg Tastübungen mit geschlossenen Augen (auch mit anderen Materialien) zu machen, um ins Körperhafte hineinzukommen. Es können Tonmodelle entworfen werden, die zur Orientierung dienen.

Stein- und Holzarbeit kann auch die Fortsetzung und Steigerung einer plastischen Arbeit mit Ton sein: Man kann Ton- und Wachsskizzen und Bozetti dazwischenschalten, um die schöpferische Tätigkeit anzuregen und die während des Arbeitens aufkommenden Ideen festzuhalten. Auch kann man durch die Arbeit am Gips- oder Gasbetonblock und am trockenen Ton Übergangserfahrungen vermitteln, und den Einstieg ins Bildhauern überhaupt erleichtern, da diese Materialien weniger hart sind (hierzu siehe auch das kunsttherapeutische Heranführen an das bildhauerische Gestalten im Rahmen der Kunstprojekte von F. Tretter).

Schließlich ist es bei der bildhauerischen Arbeit wichtig, darauf zu achten, daß der Patient sich durch eine falsche Körperhaltung oder falsche Werkzeugführung nicht verkrampft: Daher sollte er beim Arbeiten möglichst aufrecht stehen, das Werkstück etwa in Höhe des Bauches. Liegt der Stein zu hoch, dann arbeitet der Patient zu sehr aus dem Schultergürtel heraus, was mit der Zeit zu Verspannungen führt. Richtiger ist es, seine Schlagkraft aus dem Bauchbereich - aus der Mitte - her zu entwickeln: Das Arbeiten aus der Mitte heraus ist ein ökonomisches Arbeiten, es spart Kräfte und fördert somit die Ausdauer. Dadurch gelingt dem Patienten mit der Zeit auch ein gleichmäßig rhythmisches Schlagen: Dieses ausholende gleichmäßige Schwingen vermittelt ihm wiederum ein Kraftgefühl; ein kurzatmiges nervöses Schlagen vergeudet nicht nur Kraft, es ist außerdem auch gefährlich, da es die Verletzungsgefahr erhöht.

Teil II: Inhaltliche Überlegungen zur Plastik und Skulptur

Während ich mich im ersten Teil mit den praktisch relevanten Fragestellungen beschäftigt habe, möchte ich nun einige Gedanken zur Plastischen Gestaltung anführen. Es soll dabei um grundlegende Aspekte über das Wesen des plastischen Werkes und seine Wirkungsweise auf den Menschen gehen.

6. Das Plastische Werk

Wenn die Kunstwissenschaft von der „Plastik“ oder vom „Plastischen Gestalten“ spricht, meint sie sowohl die Kunstwerke aus weichen, leicht verformbaren Materialien wie Ton, als auch Werke, die mit Hammer und Meißel aus harten Materialien herausgehauen, „skulptiert“ sind. Dieser Terminus wurde als Oberbegriff erstmals von Herder 1778 in seiner Theorie zum Plastischen Gestalten verwendet und hat sich später im deutschen Sprachraum eingebürgert. Als Bezeichnung für die gesamte bildhauerische Kunstgattung ist dies allerdings nicht selbstverständlich.

Das Wort „Plastik“ kommt von dem altgriechischen Wort „plassein“ und meint soviel wie „das Kneten von Weichem“; es bezieht sich somit eigentlich nur auf das Modellieren. Der Begriff Skulptur dagegen ist dem Lateinischen Verb „sculpere“ entlehnt und bedeutet „herausmeißeln“ (Rahn, 1993; Spemann, 1984).

Die Verwendung des Wortes „Plastik“ als Dachbegriff ist allerdings eine deutsche Eigenart; „Skulptur“ wird als Überbegriff in diesem Sprachraum sehr viel seltener gebraucht. In England dagegen spricht man ausschließlich von der Skulptur, weil es zu „sculpture“ kein sprachliches Gegenstück gibt (Spemann, 1984).

Ich werde in Anlehnung an den deutschen Sprachgebrauch im folgenden auch den Terminus „Plastik“ verwenden, wenn meine Ausführungen sich auf beide Formen der Bildhauerei beziehen.

6.1. Die Grundelemente der räumlichen Gestaltung

Als Grundelemente beim Dreidimensionalen Gestalten finden wir zunächst das Volumen, die Kante und die Fläche; ferner gehören hierzu auch Kerbe, Spitze, Sattelform, Durchbruch, ect.. Das Volumen ist als die Darstellung von Masse im Raum zu definieren, es ist durch Flächen und Kanten begrenzt.

Kanten sind lineare Formen und springen von der Skulptur vor in den Raum hinein. Sie bilden Absätze oder Unterbrechungen, unterteilen und gliedern die Gesamtform in verschiedene Bereiche, trennen Flächen voneinander. Kanten fixieren etwas, sie grenzen ab und grenzen ein; sie gliedern das Volumen. Kanten führen die Bewegung – man ist als Betrachter derselben wach (Bezug zum Rationalen). Kanten sind haptisch eher aggressiv, da sie einem entgegen stehen, sie sind aktiv. Kerben sind konkav zurückspringende Linienformen; in einer Plastik haben sie zum Teil ähnliche Funktionen wie die Kanten. Spitzen und Ecken sind eine besondere Art der Kantenform, hier stoßen Kanten aus verschiedenen Raumrichtungen in einem Punkt aufeinander.

Flächen können plan, konvex vorgewölbt und konkav geformt sein, auch können sie als Sattelform erscheinen. Flächen verbinden und verschwimmen, sind taktil eher sympathisch, denn sie bleiben passiv bei sich, während Kanten herausführen. Flächen vermitteln eher auf der emotionalen Ebene.

Die Proportionalität beschreibt das Größenverhältnis innerhalb eines Beziehungsgefüges. Beim plastischen Gestalten geht es darum, innerhalb der Plastik die Teilbereiche der Gestalt in ein Verhältnis zu bringen, also Proportionen herzustellen.

6.2.1. Masse und Oberfläche der Plastik

Die Wirkung einer Plastik auf den Betrachter beruht zum einen auf der Masseverteilung des geformten Volumens, also ihrer Materialität und räumlichen Tiefe, und außerdem auf der Gestaltung der Oberflächen. So spricht die Körperlichkeit einer Plastik auch unser eigenes Körperempfinden an. Die Oberfläche ist die Grenze zwischen der Masse und dem Raum, auf der Oberfläche wird das Licht der Umgebung eingefangen und in unterschiedlichen Maße reflektiert. Durch Formung und verschiedenartige Strukturierung der Oberfläche und dadurch bedingte, kontrastreiche Reflexion lassen sich wirkungsvolle Effekte von Licht und Schatten erzielen. - Die Aneignung des Lichtes von der Plastik war in der Geschichte der Bildhauerei immer schon von größter Bedeutung: Über den Bildhauer und Maler Medardo Rosso wird berichtet, daß er seine dem Impressionismus zugeordneten Plastiken ausschließlich vom Licht her entwickelt habe (Spemann, 1984). Seine künstlerische Intension bestand in erster Linie darin, das Licht mit der Oberfläche einzufangen und zu modellieren. Der Bildhauer K. H. Türk schließlich bezeichnet die Plastik als die Materialisierung des Lichtes (Türk, 1988).

6.2.2. Form und Raum

Plastische Formen können stark auf sich selbst bezogen, also „bei sich“ sein, in sich ruhen und sich selbst genügen. Ihr Zentrum liegt in der Tiefe der Masse verborgen. Kugelformen z.B. bergen bei einer flächenmäßig kleinen Außenhaut ein Höchstmaß an Volumen in sich: Alles Volumen stellt sich dem Raum bei kleinst möglicher Oberfläche entgegen.

„Wenn immer es auch eine dreidimensionale Form gibt, existiert Raum, der ihr als Umwelt und Hintergrund dient. Die Wahrnehmung von Form und Raum geschieht gleichzeitig...“ (Kreitler, 1980; S.183). Zur Form gehört also immer auch der Bezug zum Umraum. Formen können sich dem Raum öffnen und sich ihm zuwenden. Indem sie ihren Standort behaupten oder in den Raum ausgreifen, gliedern und strukturieren sie ihn. Formen können Raum in sich und zwischen sich aufnehmen, oder aber sie streben in den Raum hinein: Bei gleichbleibendem Volumen vergrößern diese Formen ihre Außenhaut und wenden sich verstärkt dem Außen zu. Diese Formen sind weniger „bei sich“ als die vorher Genannten.

Formen können raumbildend, raumgreifend, raumbewahrend, raumerleidend sein, sie sind raumzugewandt oder -abgewandt. Es gehören somit immer die sichtbare und die nicht sichtbare Form zusammen, die Form, die mit Masse ausgefüllt ist und die, die ohne Stoff ist: Manche Formen wie die Schalenform finden sogar erst durch den eindringenden Raum zu ihrer Bestimmung: Bei letzterer liegt das Zentrum, das Eigentliche, nicht in dem vom Stoff

ausgefüllten Teil, sondern in dem Hohlraum. Auch beim Durchbruch wird in ähnlicher Weise der Zwischenraum, also der stofflose Bereich, gestaltet.

Kandinsky geht noch einen Schritt weiter und sieht nicht mehr das Volumen, sondern den Raum als die eigentliche Form, wenn er feststellt: „*Die Elemente der Bildhauerei sind die einzelnen Raumausdehnungen mit den positiven und negativen Luftbildungen.*“ (Kandinsky, zit. nach Kreitler, 1980; S. 183).

Der Raumbezug einer Plastik ist immer auch beeinflusst durch ihre Ausrichtung im Raum. Eine Formgeste, die senkrecht emporstrebt, spricht anders zum Betrachter, als diejenige, die mit dynamischer Bewegung diagonal in den Raum strebt, oder jene, die mit breiter Auflagefläche auf dem Untergrund ruht. Die Horizontale der Erdoberfläche und die Vertikale (Aufrechte des eigenen Leibes) sind bei der Betrachtung maßgebliche Orientierungen, die unsere Wahrnehmung lenken.

Für Formen mit Standfläche (Standform) ist die Ausrichtung im Raum klar definiert. Wurde ihnen keine Standfläche gegeben, werden sie, falls man nicht eine Standvorrichtung anfertigt, als Liegeform auf eine ausgewählte oder auch auf verschiedene Seiten gelegt, und ruhen nun auf ihrem physikalischen Schwerpunkt – sie bestimmen ihre räumliche Ausrichtung somit ein Stück weit selber. Kreitler berichtet, daß es eine Phase in der Entwicklung Bildhauerei gab, in der die Skulpturen nur auf einem Drehpunkt ruhten, wie beispielsweise verschiedene Werke von Brancusi. Bei diesem Experimentieren mit der plastischen Form wurde der Kontakt zum Boden bis auf das Minimalste reduziert, die Hinwendung zum Raum wurde aufs höchste gesteigert; - die nächste Stufe war dann die schwebend hängende Plastik (Kreitler, 1980).

Handformen wie z.B. Handschmeichler aus Holz finden, wie der Name schon sagt, erst in der Hand zu ihrer vollen Bedeutung: Ihr Raumbezug ist von Orientierungen der Senkrechte und Waagrechte befreit – nur die getastete Formgeste selber zählt.

Im Vergleich von Bildhauerei und Architektur zeigt sich, daß sie beide das Medium des Raumes und der Dreidimensionalität besitzen. Was sie von einander unterscheidet, ist der beiden eigene Zugang zum Raum:

Beide Künste beschäftigen sich mit der Organisation des Raumes: während der Architekt aber eine Trennung des inneren vom äußeren Raum vollzieht, um eine äußere Form und einen eingeschlossenen Innenraum zu schaffen, beginnt der Bildhauer damit, Raum einzunehmen; er richtet sein äußeres Augenmerk auf das Verhältnis der Form zum Außenraum – den umschließenden Raum formt er, indem er die Außenform der Statue erarbeitet (Kreitler, 1980; S.184)

6.2.3. Die Kernplastik

Plastik bedeutet die Darstellung von geformter Masse und Volumen: *„Mit der Verwandlung der trägen Materie in ein Kunstwerk findet eine eigentliche Substanzverwandlung statt und die wichtigste Rolle des Betrachters besteht darin, das Gewicht des Werkes auf der ästhetischen Waage zu bestimmen.“* (M. Duchamp; zit. nach : E. Trier, 1992; S.241)

Wie schon oben erwähnt, steht eine Plastik immer in Beziehung zu ihrem Umraum. Die Kernplastik, wie E. Trier sie schon 1960 bezeichnete, ist die Anschauung von raumverdrängendem Kernvolumen: Sie hat für die Vorstellung des Menschen eine Art Kern, ein Herz; von diesem Zentrum her entwickelt sie sich nach allen Seiten in den Luftraum hinein. Beim Erschaffen und auch beim Betrachten solch eines Werkes versetzt der Mensch in seiner Vorstellung das eigene Körpergefühl in die Plastik hinein und fühlt mit ihr, wie sie sich ausdehnt und in den Raum hineinstrebt (Spemann, 1984; S.52). Henry Moore drückt sein Ideal von einer Kernplastik so aus: *„Eine Skulptur muß ihr eigenes Leben haben. Sie soll nicht den Eindruck eines kleineren Objekts machen, das aus einem größeren Block gemeißelt wurde, sondern eher dem Beschauer das Gefühl vermitteln, daß das, was er sieht, von organischer Einheit erfüllt ist, die nach außen drängt. Wenn eine Skulptur ihr eigenes Leben, ihre eigene Form hat, wird sie lebendig und expansiv sein und größer erscheinen als der Stein- oder Holzblock, aus dem sie entstanden ist. Sie sollte, ob gehauen oder geschnitzt, stets den Eindruck erwecken, organisch gewachsen, durch Druck von innen heraus geschaffen zu sein.“* (Moore, 1972; S.50,f)

Der New Yorker Bildhauer J. Shapiro weist der Oberfläche des plastischen Werkes eine besondere Bedeutung zu und erkennt ihre Mittlerposition zwischen der Materie und des umgebenden Raumes. Er stellt fest: *„Die Oberfläche des Werkes ist sein Anfang, aber auch sein Ende. Sie hat eine äußere physische Begrenzung. (...) Sie ist zugleich Innenseite wie Außenseite, eine Grenze also, eine Begrenzung des Raumes, den das Werk einnimmt.“* (zit. nach Trier, 1992)

Der Kunsthistoriker H. Fuchs betont auch die Bedeutung des Umraumes. Er untersucht die Beziehung zwischen der Plastik und ihrem umgebenden Raum und wirft die Frage auf, ob eine Plastik generell eine Kernplastik sei, welche, indem sie ihren Standpunkt behauptet und in den Raum hinaus greift, den Raum „benutze“ und diesen somit gliedere und strukturiere; - oder könne eine Plastik auch den Eindruck erwecken, als habe sie ihre Form durch die Einwirkung des Außenraumes „erlitten“? Fuchs findet für sein Pendant zur Kernplastik die Bezeichnung „Schicksalsplastik“ und beschreibt anschaulich die Raumbezogenheit, ja

Raumabhängigkeit, die für die Schicksalsplastik charakteristisch sei. Während die Kernplastik 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 ihr Charakter „... *erst durch die jeweiligen Beziehungen und die Umstände bestimmt. Plastik wird dann schließlich ohne Mitbestimmung sein...“*. (Fuchs, 1970; S. 138).

Weiterhin bemerkt Fuchs, daß die Raumbezogenheit, ja sogar Raumabhängigkeit als Wesenszug der modernen Bildhauerei zu erkennen sei und legt es in seiner Untersuchung in vielen Beispielen einleuchtend dar: Seine Darstellung beginnt bei Werken der klassischen Bildhauerei an der Wende zur Moderne und führt über die Objektkunst bis hin zur Rauminstallation.

Durch die Raumbezogenheit 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, welches ihr nichts anhaben konnte; jetzt ist der Raum ein Nichts, welches Widerstand und Reaktionen provoziert und die Form gefährden kann.*“ (Fuchs, 1970; S. 142ff.)

Während das Wesen der Kernplastik also durch eine von innen heraus quellende Kraft beschrieben werden kann, ist die Schicksalsform gekennzeichnet durch den von außen einwirkenden Druck: Letztere nimmt ein passives Verhältnis, ein sich anpassendes, funktionales oder „konkaves Verhältnis“ zu den äußeren Kräften ein.

Welche Relevanz können solche Überlegungen nun für die therapeutische Arbeit des Dreidimensionalen Gestaltens haben?

Die Art und Weise, wie der Korpus einer Plastik seinen Bezug zum Raum aufnimmt, und wie sich die Oberfläche zum Körper der Plastik und auch zum Raum verhält, darin zeigen sich die seelischen Qualitäten des Werkes. Und im plastischen Ausdruck erscheinen gleichzeitig immer auch die seelischen Qualitäten des Menschen: Wie erlebt sich der Mensch in seinem Raum? In welchen sozialen Zusammenhängen hat er sich selbst als aktiv schöpferische Kernplastik- oder als erleidende Schicksalsform erlebt? (s.u. 9.1.)

6.2.4. Menschenbild und Therapie

Das Wesen einer Plastik, ihre Bezogenheit zum umgebenden Raum, verkörpert somit ein Stück weit die seelische Beziehung ihres Schöpfers zu seinem Erlebnis-Raum, sie verkörpert sein innerstes Erfühlen des Verhältnisses zwischen sich und seiner Welt. Allgemein gesehen kann eine Plastik als Kern- oder Schicksalsplastik also etwas mitteilen über das Verhältnis eines Subjektes (Werk) zu seinem Gegenüber (Raum).

Das Verhältnis zwischen Form und Raum, zwischen innen und außen, kann auch auf andere Ebenen übertragen gesehen werden: Vorausgreifend auf den dritten Teil der Arbeit möchte ich hier kurz beleuchten, wie sich die oben angedeutete Beziehung von Mensch und Welt als Niederschlag unterschiedlicher Menschenbilder in therapeutischen Ansätzen wiederfindet.

Das Wesen der Schicksalsplastik, des passiv erleidenden Körpers und des andringenden, die Form gefährdenden Raumes, erinnert in seinen Grundzügen an die psychoanalytische Neurosenlehre Freuds. Das Menschenbild nach Freud faßt die Beziehung des Subjekts zu seiner Umwelt tendenziell wie das konkav negative Verhältnis der modernen Plastik zu seinem umgebenden Raum auf (s.u. 6.2.3.): Danach erhält der Mensch seine Formung also durch die andringende Außenwelt. Nach der Theorie des Dreiinstanzenmodells wird das „Es“ als unorganisiertes Triebreservoir beschrieben; an der Oberfläche des „Es“, d.h. an den Berührungspunkten mit der Außenwelt, entsteht aus Notwendigkeit einer selbsterhaltenden Anpassung heraus das „Ich“ (Mentzos), welches nun die Persönlichkeit lenkt. Freud zufolge kommt der Mensch mit seiner Geburt am Beginn seines Lebens wie ein unbeschriebenes Blatt auf die Welt, einer „tabula rasa“ gleich, und er erleidet im Laufe seines Lebens 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 des Raumes ausgesetzt, er kann sein „Gerichtet-Sein“ im Raum zunächst also nicht selbstbestimmt wählen, sondern ist dem Lasten seiner unbewußten neurotischen Handlungsmuster ergeben (Bruns, 1997). Er „erleidet“ also Form am Außen, an der Übermacht des andringenden Raumes.

Jung geht in seiner analytischen Psychologie in einigen wesentlichen Punkten schwerpunktmäßig von einem anderen Menschenbild aus, welches an das Wesen der Kernplastik erinnert: Sein Menschenbild setzt das a priori Vorhandensein eines Reservoirs an „kollektiven Archetypen“ tief im unbewußten Zentrum der menschlichen Persönlichkeit voraus, aus welchem ein

tragender Anteil an der Formung der Persönlichkeit geleistet wird: Die Archetypen leiten nacheinander verschiedene Entwicklungsschritte und eine Entwicklungsrichtung ein, und entwerfen eine bestimmte Matrix an kollektiver und individueller Formung, in der sich das individuell-persönliche Moment, welches sich durch die Begegnung mit der Außenwelt ereignet, als Niederschlag einlagern kann. - Es stellt also in gewisser Weise eine innere Forderung nach Formung der Persönlichkeit nach kollektiven und individuellen Maßstäben dar, an die jedes Lebewesen gebunden ist.

Die psychoanalytisch orientierten Therapien untersuchen, welche äußeren Kräfte (Objektbeziehungen) die „erlittene Außenhaut“ der „Schicksalsform Mensch“ in ihrer Position halten, um ihm durch Bewußtmachung dieser unsichtbar wirkenden „Raumkräfte“ eine Ablösung von dieser Außenabhängigkeit zu ermöglichen und ihm den Weg zu einer selbstbestimmten Neuformung zu eröffnen (s.u. 8.2.). Dem Menschen werden auf diese Weise neue Raumerfahrungen erlebbar gemacht, um ihm eine neue Beziehung zu den Verhältnissen zu gewährleisten.

In den jungianisch orientierten Therapien dagegen sollen die inneren gesunden, schöpferischen Kräfte, die von dem archetypischen Zentrum ausgehen und bei der psychisch erkrankten Persönlichkeit gehindert sind, mobilisiert werden, damit sie die einengenden neurotischen Strukturen durch „Überschwemmen“ von innen heraus auflösen und neu gestalten können. Der Mensch wird dann die nicht gelebten und entwickelten Anteile entdecken und erleben können und seine unbewußte Persönlichkeit die fehlenden Strukturen ergänzen können, um so der inneren Forderung nach Vervollständigung der Form gerecht zu werden. (von diesem Menschenbild leitet sich auch die ressourcenorientierte Kunsttherapie ab, welche nicht den Mangel, sondern das noch gesunde schöpferische Potential des Menschen zum Ausgangspunkt und Ziel der Therapie macht – s.u. 8.1.).

6.3. Die Bedeutung des Tastsinnes für die Skulptur und Plastik

In diesem Abschnitt werde ich näher auf das Erfassen des Räumlichen und Körperhaften eingehen, und seine Bedeutung für die Bildhauerei darstellen.

Die Körperhaftigkeit der Plastik ist der augenfälligste Gegensatz zwischen Plastik und Malerei. Spemann beschreibt, wie der an seinen Körper gebundene Mensch beim Betrachten und Einfühlen in ein plastisches Werk das eigene Körpergefühl in die Plastik hineinversetzt:

Die „... vom Tastsinn ausgehende, durch den Sehsinn bereicherte Form ist die Vorstellung der Übertragung des eigenen Körper- und Lebensgefühls in die Plastik. Der Mensch entäußert sich und empfindet für Sekunden, „wie die Plastik fühlt“. Er versetzt sich in sie hinein, und je nachdem, was die Plastik ausdrückt, kann er Angst, Schmerz, gelassene Ruhe oder überschäumende Freude empfinden.“ (Spemann, 1984; S.53). Der Betrachter ist also nachschaffend beim Anschauen einer Plastik. - Spemann weist darauf hin, daß für das Verständnis eines ästhetischen bildhauerischen Werkes der Tastsinn die unabdingbare Grundlage sei, weil ohne ihn unser Körpergefühl nicht vorhanden wäre.

Mit den Sinnen stellen wir Kontakt zur Welt her. - Der Psychologe D. Katz erforschte zu Beginn des Jahrhunderts systematisch die Bedeutung des Tastsinnes für den Menschen, zu dem nicht nur die Tastfähigkeit der Hände, sondern alle taktilen Wahrnehmungen der Hautoberfläche, einschließlich der Wahrnehmungen, die der Mensch von den Gelenken und Muskeln erhält, gehören. Er belegte wissenschaftlich, daß der visuelle Sinn – mit Ausnahme der Farbwahrnehmung – auf dem Tastsinn aufbaut, und letzterer der Basis des menschlichen Empfindens, soweit es sich auf Körper bezieht, am nächsten steht.

Schad erläutert, daß die leibvermittelnden Sinne, zu denen neben dem Tastsinn auch der Materialsinn, der Bewegungssinn und der Gleichgewichtssinn gehören, archaische, d.h. erfahrungsintensivere, begriffs- und vorstellungsfernere Sinne sind als der Sehsinn, denn sie lassen zu reineren, vorstellungsgereinigteren Wahrnehmungen kommen (Schad, 1988; S.328).

Den Zusammenhang der Tastsphäre mit unserer Leiblichkeit bezeichnet Katz als „bipolar“: *„Die Tasterfahrungen sind plastischer Art, d.h., sie vermitteln uns ein lebendig-bewegliches Erleben sowohl des eigenen Körpers als auch der Dingwelt. Indem in haptischen Qualitäten... die Widerstand leistende Umwelt empfunden wird, erfahren wir durch den Tastsinn zugleich die Wirklichkeit des eigenen Leibes.“* (Katz, zit. nach Scheuerle, 1984; S. 91). Wegen dieser unmittelbaren leiblichen Nähe beim Tasten gehört der haptische Sinn zu den „Nahsinnen“ und steht den „Fernsinnen“ Sehen und Hören gegenüber.

Katz deutet hier an, was später R. v. Weizsäcker in seinem „Gestaltkreis“ formuliert hat, und worauf auch die Psychologen H. und S. Kreidler in ihrer „Psychologie der Kunst“ hinweisen: Die „Selbstberührung“ ist eine Einzigartigkeit des Tastsinnes, welcher sich hierdurch von allen anderen Sinnen unterscheidet; der taktile Sinn, der zu den „Nahsinnen“ gezählt wird, beruht auf der engen Gegenseitigkeit von Subjekt und Objekt. „Im Gegensatz zum Hören und Sehen ist jedes Berühren auch gleichzeitig ein Berührt-Werden. (...) Diese Gegenseitigkeit besteht aus einem wiederholten Kreislauf gegenseitig abhängiger Bewegung und Empfindung... in welchem das Bewußtsein der äußeren Oberfläche und der subjektive Eindruck auf der Haut eine Erlebniseinheit bilden.“ (Kreitler, 1984; S.201).

Piaget untersuchte die Entwicklung des räumlichen Denkens beim Kinde, und stellte in ähnlicher Weise fest, daß die Berührungserfahrung eng mit Bewegung und räumlicher Strukturierung verknüpft ist. Kleinkinder gehen von der haptischen Erfahrung ihrer unmittelbaren Umwelt aus, ehe sie ihre intellektuellen Fähigkeiten entwickeln: Im täglichen Umgang mit den Dingen werden die Tasterfahrungen in Tastvorstellungen umgesetzt, die der spätere Erwachsene beim Betrachten von Gegenständen aus der Erinnerung abrufen. Dieses geschieht auch beim Gestalten und Betrachten von Plastiken und Skulpturen.

Die Wahrnehmung von plastischen Körpern rührt sehr tiefe Schichten in uns an, denn schon seit frühester pränataler Zeit gehört unser Körpergefühl und Raumempfinden zu uns, der visuelle Sinn muß darauf aufbauend erst entwickelt werden.

Das Tasten ist wie das Hören ein archaischer Sinn: Bevor sich beim Embryo Tastzellen und das Gehör ausbilden, sind diese verschiedenen Sinne noch ein gemeinsamer: Der Embryo im Uterus „tastet“ bzw. „hört“ mit dem ganzen Körper, d.h. er nimmt Schwingungen durch das Fruchtwasser tastend/hörend mit der Körperoberfläche wahr; erst später dann differenzieren sich die beiden Sinne heraus.

Wissenschaftlich ist nachgewiesen, daß sich die Tastzellen des Embryos schon in der 8. Schwangerschaftswoche im Mutterbauch entwickeln, lange vor denen für das Hören und Sehen. Man vermutet, daß die Wahrnehmungen eines Fötus in den letzten Wochen vor der Geburt primär von der Hautoberfläche und aus den Gleichgewichtsorganen stammen. (Spermann, 1984).

Auch in dieser Hinsicht ist die räumliche Dimension eine primäre Erfahrung für das noch ungeborene Kind im Mutterleib: Während des Wachstums dehnt sich der Keim in alle Richtungen aus und beansprucht immer mehr Raum; der ältere Fötus im Mutterleib stößt bald an die Wände der Gebärmutter an und nimmt die Wände als Begrenzung wahr. Daran spürt er

sich selbst in seiner räumlichen Ausdehnung. So wird die eigene Gestalt und Leiblichkeit zum Ursprung aller Erfahrung des Plastischen.

Spemann berichtet, schon Herder habe sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in seiner Theorie zum Plastischen Gestalten intensiv mit der Beziehung zwischen dem bildhauerischen Werk und dem Tastsinn auseinandergesetzt, und auch die Malerei mit der Bildhauerei verglichen.

Herder kam zu ähnlichen Erkenntnissen wie die Untersuchungen der modernen Wissenschaft. Auch er hält den Tastsinn, den Sinn der Mitte, für den Ursprung aller Empfindungen und zugleich auch für den sichersten Sinn, der kaum zu täuschen ist. Die Sprache des Tastens sei der Urgrund der menschlichen Kommunikation, und die Kunst der Bildhauerei sei nur aus dem Tastsinn heraus zu begreifen. Schließlich folgert Herder aus seinen Überlegungen, daß die Bildhauerei sich als Kunstform noch vor der Malerei entwickelt haben müsse (Spemann, S.26-28). Es wird berichtet, daß Herder seit seiner Kindheit schon unter einer Augenkrankheit litt, und zeitweise darauf angewiesen war, in abgedunkelten Räumen zu leben. Daß er hierdurch über längere Zeiträume hinweg in seiner Sehkraft stark eingeschränkt und so verstärkt auf den Tastsinn angewiesen war, führte sicherlich dazu, daß er sich mit der Bedeutung der Sinne intensiv auseinandersetzte. Der französische Maler-Bildhauer Maillol kommt nach einer ähnlichen Leidenserfahrung wie Herder zu den selben Erkenntnissen: Als er im Alter von 40 Jahren bedingt durch eine schwere Augenerkrankung für 6 Monaten der Sehkraft vollkommen beraubt war, und zurückgeworfen war auf seine eigene Körperlichkeit, begann er mit seiner bildhauerische Tätigkeit und erkannte die primäre Bedeutung des Tastsinnes (Spemann, 1984).

Herders Ansicht zufolge ist die Plastik „der Wahrheit näher“, denn die Malerei könne die Räumlichkeit nur illusionistisch wiedergeben - die Gegenstände seien nur in der Vorstellung räumlich - wohingegen die Bildhauerei die Dinge selbst als reale Formen wiedergebe. Plastik bedeutet für Herder „dargestellte, tastbare Wahrheit“ (Spemann, 1984). Die Psychologen H. und S. Kreidler stellen fest: „Die bildhauerischen Kraftfelder mögen somit also die Matrix abgeben, welche diese tiefverwurzelten Verhältnisse von Raum, Dreidimensionalität, Berührung, wahrgenommener Bewegung und erlebter Bewegung belebt und sie auf die Ebene intensiven Erlebens erhebt.“ (Kreitler, 1980; S.205)

6.3.1. Die autoplastische Darstellung

Wie Herder im letzten Jahrhundert schon, so hat sich auch der Psychologe G. Revesz mit der Frage der Formfindung beschäftigt, und er unterscheidet zwischen dem optischen und dem autoplastischen Formdenken: Die Differenzierung der Formfindung untersucht, in wie fern die Formen, die der plastisch gestaltende Mensch schafft, durch das Sehen von Formen in der Welt angeregt sind, bzw. inwieweit sie durch innere Formkonzepte und Gefühle entstehen.

Revesz untersuchte plastische Werke von blind geborenen Menschen, die er verglich mit Werken von später erblindeten und von sehenden Menschen, und er stellte fest, daß Blindgeborene ihre Gestalten aus sich selbst schöpfen, gleichsam aus ihrem körperlichen Gefühl heraus. *„Ihr Werk ist eine autoplastische Darstellung. Wenn der Blindgeborene plastisch gestaltet, dann fühlt er sich in jene Stimmungs- und Gefühlswelt ein, die er in der Figur verkörpern will. Diese Einfühlung löst Körperempfindungen aus, die unmittelbar durch die ausdrucksfähige Hand gestaltbildend wirken.“* (zit. nach Spemann, 1984; S. 18). Revesz geht davon aus, daß dem Menschen eine innere Formerfahrung a priori gegeben sei, die dem Gestaltungsprozeß inneres Formwissen zuführe und ihn maßgeblich trage. Dies gelte auch für die Gestaltung des sehenden Menschen, welche sowohl von optischen Formerfahrungen als auch durch autoplastische Formeneindrücke geleitet wird.

Von einem dem Menschen a priori gegebenen, inneren Formwissen berichtet auch Arno Stern, der - allerdings auf Bildebene, nämlich beim Vergleich von Kinderzeichnungen - einen auf immer gleiche Weise wiederkehrenden symbolischen Formenausdruck beobachtete: Stern kommt in Hinsicht auf den inneren Formwillen zu der Erkenntnis - und damit bestätigt er letztlich auch Revesz Gedanken über das autoplastische Formdenken im Dreidimensionalen - daß der Ausdruck des Formwillens seine Substanz aus den organischen Erinnerungen schöpfe, und in die Bildformen übertrage. Dieser Formwille sei universell, d.h. von keinerlei äußeren Umständen beeinflusst (Stern, 1996).

6.4.Vom Raum zur Fläche

Die herausragende Bedeutung frühkindlicher Tasterfahrungen für das Sehen und für die Malerei nach entwicklungspsychologischen Erkenntnissen lassen vermuten, daß in der phylogenetischen Entwicklung der Kunst in der Vor- und Frühgeschichte der Menschheit die Erfahrung der haptischen Welt von vergleichbar zentraler Bedeutung für den Ursprung der Malerei gewesen muß. Es stellt sich hier die Frage, ob die urzeitliche Malerei, die in erster Linie eine gegenständlich darstellende war, ihren Ursprung zur Fähigkeit, Raum und Körper auf einer Fläche abzubilden, in der vorausgehenden Auseinandersetzung mit plastischen Körpern zu suchen hat.

Für das Verständnis der Welt des Frühmenschen muß zunächst erwähnt werden, daß sich sein Verhältnis zur Welt wesentlich von dem des heutigen Menschen unterschied: Der moderne Mensch steht mit der Welt in einem dualen Verhältnis, einem Subjekt-Objektverhältnis, in Beziehung: Er nimmt sich und die Welt als Ich und Du, als Ich und das Andere wahr: Die Objektwelt steht ihm gegenüber, ihre Weltinhalte weisen „Gegen-Stände“ in der „Gegen-Wart“ auf (Schad, 1988; S. 327). - Das Weltverhältnis des Frühmenschen dagegen war bewußtseinsmäßig noch nicht in Subjekt und Objektwelt getrennt, sondern er nahm es als eine Ganzheit wahr.

Die Anfänge des künstlerischen Schaffens standen in Zusammenhang mit religiösen, kultischen Handlungen. *„Mit der Entdeckung des Abbildes (in Plastik oder Bild, die Verf.) 'hielt der Mensch den Augenblick fest', damit errang er eine gewisse Herrschaft über die Zeit; er legt damit sozusagen den Grund für eine neue Form des Seins, eines Seins künstlerischer Art,...“* (Mirimanow, 1973; S. 13). Zeitlich wird der Beginn der künstlerischen Betätigung in die Zeit des Cro-Magnon Menschen, dem ersten Vertreter der Spezies Homo Sapiens, datiert: In dieser Zeit sind z.B. die figürlichen Kleinplastiken und Höhlenmalereien der berühmten Höhlen in Südfrankreich und Spanien entstanden: Die plastischen Arbeiten beinhalten u.a. weibliche Idole (z.B. Venus v. Willendorf), Tierdarstellungen, und Reliefarbeiten, die Malereien vorwiegend gegenständliche Abbildungen von Tieren.

Die frühere Zeit – unmittelbar davor lebte der Neandertaler - gilt bei vielen Wissenschaftlern als kunstlos, denn es wurden kaum Funde in älteren Zeiten gemacht.

Die Wissenschaft ist sich nach wie vor uneinig darüber, ob das künstlerische Tun zu der Zeit plötzlich und ohne Übergangsphase eingesetzt habe oder nicht; weiterhin gibt es sehr unter-

schiedliche Ansichten darüber, ob sich Bildhauerei und Malerei parallel entwickelten oder ob die Entwicklung der plastischen Kunst schon früher einsetzte.

Ein Teil der Kunsthistoriker propagieren eine gleichzeitige Entwicklung beider Bereiche: Sie glauben, daß das Einsetzen der künstlerischen Betätigung übergangslos von heute auf morgen geschehen konnte, und daß das perfekte Beherrschen der Maltechniken, des perspektivischen Abbildens von Tiefenräumlichkeit und der realistischen Wiedergabe von Bildelementen innerhalb des malerischen Sujet dem Urmenschen plötzlich möglich war. - Mir persönlich erscheint diese These fragwürdig.

Schließlich aber betonen andere Stimmen, daß eine Übergangsphase existiert haben müsse, in welcher der frühe Mensch in einem fortschreitenden Bewußtseinsprozeß sein handwerklich technisches Können und seine Fähigkeit, Erlebtes aus der Vorstellung abzurufen und im Abbild zu reproduzieren, schulte. Sie gehen davon aus, daß sich ein notwendiges Bewußtsein für die Fähigkeit zur Abbildung körperhafter Bildelemente und Tiefenräumlichkeit nur nach vorausgehenden Erfahrungen in Auseinandersetzung mit dem plastischen Gestalten entwickeln konnte. Mirimanow stellt fest, daß der Urmensch Hunderttausende von Jahren gebraucht haben müsse, um vom grob behauenen Faustkeil bis zu den fein konturierten Steinritzungen und den ausdrucksstarken Höhlenmalereien zu gelangen. - Er weist darauf hin, daß jegliches Abbild (gemeint sind Plastik und Bild) schon in seiner einfachsten Form eine Abstraktion des realen Dinges sei, denn jedes Abbild lasse Verallgemeinerungen zu (Mirimanow, 1973; S. 12).

Zunächst möchte ich in dem Zusammenhang auf die Uranfänge des plastischen Gestaltens eingehen.

Für die Wissenschaft der Frühforschung gilt als Urbeginn allen plastischen Ausdruckes die in Lehm und Schnee als Negativformen hinterlassene Fuß- und Handabdrücke. Weiterhin stellt man sich vor, daß der Frühmensch in besonders geformten Felsvorsprüngen die Gestalt z.B. eines Tieres erkannte; auch „fand“ er Steine, die den Gestalten von Tieren zu ähneln schienen, u. bearbeitete diese durch Abschaben und Ritzen teilweise weiter, um die sich andeutende Gestalt zu vervollständigen.

Zu einem willentlichen plastischen Gestalten muß aber zuerst einmal die Differenzierung von Raumqualitäten entwickelt und die Grundelemente des Raumes von Volumen, Fläche und Kante dem Bewußtsein zugänglich gemacht werden.

Für den Frühmenschen war „Raum“ zunächst noch etwas sehr Unbestimmtes. Er fühlte sich mit der Ausdehnung seiner Leiblichkeit im Raum, und auf diese Weise war Raum noch ein

sphärischer Raum - schwimmend, bewegt, und unkonkret: Raum war noch etwas Unbegrenztes. Durch das Ertasten von gegenständlichen Dingen konnte dann das Raum-erlebnis über das Volumen dem Bewußtsein zugänglich gemacht werden: Volumen ist Raum von innen (körperhaft) und außen gefühlt: Die getastete Oberfläche des Körpers bildet die Grenze zwischen Volumen und Raum. Über dieses Tasterlebnis konnte eine Vorstellung von dem konkreten Raum entstehen; und es entwickelte sich daraus das Verständnis des „euklidischen“ Raumes: Der euklidische Raum ist geordnet und wird von einem Punkt aus gedacht; drei senkrecht aufeinander stehende Achsen treffen sich in einem Punkt. Der euklidische Raum ist begrenzt und somit errechenbar.

Der Naturwissenschaftler Schad, der die Entwicklung der Steingeräteherstellung des Urmenschen untersuchte, stellt fest, daß dem Neandertaler und dem Vor-Neandertaler bei der Werkzeugherstellung, welche lange vor der eigentlichen künstlerischen Betätigung einsetzte, erstmals die bewußte Erfahrung von konkretem Raum/Volumen und seines Spektrums an Grundformen möglich wurde. Schad entdeckt schon in der Werkzeuganfertigung den Beginn eines bewußt gewollten, ästhetischen Ausdruckes: Für die Herstellung von Steingeräten und Faustkeilen dienten dem vorsapierten Menschen rundliche Feuersteinknollen und ähnliches Material. Durch tangenciales Abschlagen von Material ringsherum erhielt er ein polyedrisches Kerngerät und seine Abschläge, die beide als Werkzeug Verwendung fanden. Das Kerngerät wurde zum Faustkeil weiterentwickelt und der Faustkeil schließlich zu einem mandelförmigen Zweiseiter spezialisiert: Dieser hatte nun beiderseits eine Kante erhalten, welche nach vorne hin in einer abgeflachten Spitze auslief, während die gegenüberliegende Seite als verdickter Griffbereich noch am meisten Volumen bewahrte. Auch die als Werkzeuge verwendeten Abschlaggeräte wurden mit der Zeit spezialisiert. Hierauf soll aber im weiteren nicht näher eingegangen werden.

Schad weist darauf hin, daß der Frühmensch bei der Anfertigung seiner Geräte im tastenden Vollzug erstmals bewußte Erfahrungen mit den Urelementen des Raumes machen konnte, zuerst beim Schaffen des Kerngerätes als Polyeder (Vielflächner) und später beim Entwickeln des Faustkeiles. - Die Urentdeckung der Raumelemente bei der ersten selbsterzeugten Raum-erfahrung: Diese waren das dreidimensionale Volumen, die zweidimensionale Fläche, die eindimensionale lineare Kante und die nulldimensionale punktförmige Spitze. „Von einem ganzheitlichen Erfassen des Raumes in seinem sphärischen Volumen werden stufenweise die einzelnen Elemente der Geometrie des Raumes „handgreiflich“ herausgeschält. Von einem sphärisch eingebundenen Gesamtbewußtsein hin zur Analyse der einzelnen Raumaspekte verwandelte und differenzierte sich das erste Vorstellungsvermögen.“ (Schad, 1988; S. 332).

An seinem Werkzeug übte und konturierte der frühe Mensch also offensichtlich sein Wahrnehmungs- und Vorstellungsvermögen im dreidimensionalen Raum.

Die vollendete Faustkeilkultur des Altpaläolithikums sei die am weitesten jemals über die Erde verbreitete einheitliche Kultur der gesamten Menschheit gewesen, berichtet Schad, denn man finde sie in ganz Afrika ebenso wie in verschiedenen Teilen Europas und Asiens. Schad und Mauser betonen, daß die Faustkeile so formvollendet und regelmäßig erscheinen, was einen ausgeprägten Sinn für ästhetisches Empfinden und für die gute, reine Form am Werke erkennen ließe. Diese Eigenschaften ließen sich ohne Zweifel nicht allein als technische Verbesserungen erklären. Die Form stand ihrer Meinung nach vor der technischen Verwendbarkeit; es seien „gestaltgewordene Urbilder des menschlichen Formwillens und Formempfindens“ (Mauser, zit nach Schad). Schad bezeichnet die Schaffung der Faustkeile als das erste Vorspiel der Kunst (Schad, 1988; S.334).

Die in Tastvorstellungen umgewandelten Raumelemente konnte der Mensch der Vorzeit nun bewußt für künstlerische Darstellungen einsetzen. Als weiteren Schritt gelang es ihm, die Tastvorstellungen von Volumen, Kante und Spitze zu den Grundelementen des Zeichnerischen zu abstrahieren und es als Fläche, Linie und Punkt erscheinen zu lassen: Nun war für ihn die Möglichkeit zur Darstellung von Körper und Raum im Bild geboren.

Im Vergleich dazu soll noch ein Beispiel aus der Entwicklungspsychologie des Kindes angeführt werden: Der Psychologe Piaget untersuchte die Entwicklung des räumlichen Sehens und Denkens beim Kinde und stellte fest, daß das Baby in den ersten Monaten noch keine isolierte Gerade wahrnehmen könne: Um eine Gerade wahrzunehmen, müsse es die Grenzlinien einer ganzen Figur abstrahieren, z.B. das Holz eines Tisches, einer Tür usw. (Piaget, 1975; S. 30).

Insgesamt stellt sich die Frage, wie der Mensch der Urzeit überhaupt zu der Entdeckung kam, die Höhlenwand als Bildträger für Malereien zu verwenden; Die Höhlenwand war zunächst einmal nur Oberfläche eines Körpers von räumlicher Ausdehnung - nämlich die des Felsens. Die begrenzende Außenhaut einer Körpermasse von seiner Masse isoliert als Selbstzweck - als nur „Fläche“ - zu denken, um sie dann zum Bildträger „entfremden“ zu können, muß schon für sich als Abstraktion verstanden werden.

Teil III: Die Anwendung des Bildhauerns in der Therapie: Therapeutische Relevanz

Nun möchte ich die therapeutischen Faktoren, die diese Gestaltungsmethode bereithält, darstellen, und ihre Wirkungsweise nach verschiedenen therapeutischen Methoden und Zielsetzungen hin aufgliedern. Nach der Vorstellung einiger Fallbeispiele werde ich abschließend die Anwendung dieser Gestaltungsmethode im Hinblick auf Krankheitsbilder und Einsatzfelder erörtern.

7. Die reduktive Arbeitstechnik

In der Therapie wird der Stein und das Holz nach klassischer Bildhauertradition mit Schlagwerkzeugen und Raspeln, usw., in „reduktiver Technik“ bearbeitet: Reduktiv heißt, daß während der Gestaltungsarbeit immer Material vom Block weggeschlagen wird, daß also vom Vollen subtrahiert wird. Im Gegensatz dazu trägt man beim Plastizieren mit Tonerde und Wachs, o.ä., in der Regel immer Material an, weshalb dieser Vorgang „additive Technik“ genannt wird; ähnlich ist es mit Farben beim Malen. Werden Holzteile oder andere feste Materialien zu einer Gestaltung zusammengefügt, wird dies allerdings auch als additive Technik bezeichnet.

Der Psychotherapeut H. Freund beschreibt in einem auf Video aufgezeichneten Vortrag, der die gruppenanalytische Psychotherapie in Verbindung mit Steinbildhauern zum Thema hat, den reduktiven Prozeß beim Bildhauern so, daß zu Beginn des Arbeitens noch viel Material vorhanden sei, nämlich der rohe Materialblock, aber noch keine Gestalt; - am Ende sei es immer weniger Material und – hoffentlich – eine optimale Gestalt: Der Stein löse sich im Gestaltungsprozeß auf, es bleibe nur noch ein Teil übrig, nämlich das gestaltete Material (Freund, 1996). Beim Bearbeiten von Stein und Holz werden die vorhandenen Strukturen aufgegriffen und weitergeführt, und es werden eigene dazu gesetzt.

Bei diesem Gestaltungsvorgang findet die Bearbeitung immer an der Grenze statt – an der Stein/Holzoberfläche -, das Material innen drin ist verborgen. Mit dem Werkzeug arbeitet man sich langsam zum Inneren vor, legt verborgene Schichten frei, verlagert die äußere Grenze nach innen in die Tiefe.

Durch die reduktive Technik des Wegschlagens wird folglich nicht eigentlich das Material bearbeitet, welche die Gestaltung darstellen soll, sondern es wird rundherum alles Material zerstört, das zu viel ist, um schließlich die fertige Form übrig zu lassen: Das endgültige Werk

wird also aus der dumpfen Materie befreit! Somit wird, genau genommen, an der „negativen“ Form, dem Umraum gearbeitet, dessen Oberfläche rundherum gegen die Skulptur heran dringt; und zuletzt die „positive“ Gestalt übrig läßt.

Der Gestaltende muß sich beim Bildhauern fortwährend entscheiden, wo er Material abtragen will: Zu Beginn stehen viele Gestaltungsmöglichkeiten offen, die sich im Laufe des Prozesses immer mehr reduzieren, bis die endgültige Gestalt erschaffen worden ist. Freund betont, daß es bei diesem Gestaltungsprozeß um Beschränkung und um Abschied der Beliebigkeit und Unverbindlichkeit gehe, und zitiert Wortruba: *„Der Sinn des direkt in-Steinhauens ist: Durch selbstgewählte Beschränkung und Enge die Bildvorstellung zur Klarheit und Einfachheit zwingen.“* (zit. nach E. Trier, 1992; S.61)

8. Die therapeutische Relevanz des Bildhauerns

Die therapeutische Wirkung dieser Gestaltungsmethode ist vielschichtig, und je nach dem therapeutischen Ansatz und der Art des Klientels treten einzelne Aspekte in den Vordergrund.

8.1. Ressourcenorientierte Kunsttherapie

Die ressourcenorientierte Kunsttherapie will durch den künstlerischen Prozeß das gesunde innere Potential im Menschen ansprechen. Sie rückt das gestaltende Tun in den Mittelpunkt der Therapie: Der äußere Gestaltungsprozeß bewirkt einen inneren Wandlungsprozeß in der Psyche.

Ressourcenorientiertes Arbeiten legt den Schwerpunkt auf die Stärkung der Ich-Funktionen und arbeitet somit entwicklungsorientiert. Es stellt nicht die Krankheit ins Zentrum, nicht den Mangel, sondern das noch gesunde schöpferische Potential, die Freude am eigenen Tun, die Neugier, Entdeckerfreude und Lernbereitschaft: Die Aufmerksamkeit wird auf die konstruktive Bewältigung der eigenen Problematik gelenkt. Die ressourcenorientierte Kunsttherapie will die jedem Menschen eigenen, schöpferischen Kräfte aktivieren und dadurch zur Selbstheilung anregen. - Der Mensch kann im künstlerischen Prozeß des Gestaltens den destruktiven Kräften der Krankheit ein Gegenüber setzen.

Beim Bildhauern geht es um die Auseinandersetzung mit greifbarer Materie: Beim Arbeiten mit dem Material können die eigenen Kräfte entdeckt und Gefühle von Omnipotenz erfahren werden. Das Erproben und Entdecken der handwerklichen und künstlerischen Fähigkeiten fördert das Kompetenzerleben und stärkt das Selbstbewußtsein. Phantasie und Vorstellungskraft werden geschult, eigene Ideen können umgesetzt werden, schöpferisches Potential wird

entdeckt und entwickelt. Das Gefühl: „Ich kann was!“ und der damit verbundene Stolz, wenn eigene Vorstellungen in greifbare Skulpturen und Objekte umgesetzt werden, ist sowohl bei Kindern wie auch bei Erwachsenen sehr wichtig für die Entwicklung emotionaler Stabilität und einem guten Selbstvertrauen. Traumatische Erlebnisse können verarbeitet werden und der Mensch findet den Mut, etwas Neues auszuprobieren. Er lernt sich selbst neu kennen und einschätzen.

Bei der Arbeit mit Stein und Holz werden die Sinne auf breiter Ebene angesprochen: Die Selbstwahrnehmung am Material, die Wahrnehmung von eigener Bewegung und Körperlichkeit, der Duft von frischem Holz, der rhythmische Klang der schlagenden Werkzeuge, alles dies läßt den Menschen Beziehungen zu seiner Umwelt und auch zu sich selbst knüpfen. Scheuerle betont: „*Wir nehmen den eigenen Leib wahr, indem wir uns durch die Sinne in ihn einleben.*“ (Scheuerle, 1984; S. 86). Das komplexe Wahrnehmen in den Sinnen kann für Menschen mit Körperwahrnehmungsstörungen - welche bei psychischen Erkrankungen teilweise eine Begleiterscheinung sind - zu elementarer Bedeutung gelangen.

Der Bildhauer Prof. K. H. Türk weist uns auf die Bedeutung der „Raumeswelt“, die beim Bildhauern erfahren werde, hin: Er sagt, daß die Welt des Dreidimensionalen maßgebend sei für unsere eigentlichen Bewußtseinsinhalte; - denn ohne Raum und Zeit, ohne Ding- und Gestalterfahrung, so Türk, sei kein Bewußtseinsinhalt, jedenfalls keiner im Wachbewußtsein, möglich (Türk, 1988). Er hält die bildhauerische Therapie besonders sinnvoll für Menschen, die an Symptomen von Realitätsverlust, Kontaktarmut, In-Sich-Verschlossensein leiden: Sie sollten zu einer Öffnung gegenüber der Dinghaftigkeit der Dreidimensionalität geführt werden.

Der Stein und noch stärker das Holz haben ihre eigene Struktur, das Material zeigt Widerstand und setzt Grenzen. Über die Natur des Steines sagt der Däne H. Heerup, daß seine Festigkeit und Schwere Respekt vermittele, und nur mit Liebe könne man den Widerstand überwinden, den er bei der Bearbeitung biete (nach Trier 1992). Nicht allein der physikalische Widerstand setzt Grenzen, die eine Anpassung verlangen. Beim Holz z.B. läßt die Faserigkeit des Materials das Schnitzen nur in wenige Richtungen zu, es tauchen Äste und Risse, Knoten und Einschlüsse auf, die zwar einerseits die Assoziationsbereitschaft des Gestaltenden fördern, andererseits ist es aber nicht immer einfach, diese Strukturen in die Gestaltung zu integrieren.

Die Auseinandersetzung mit dem Material schafft Berührung und Beziehung: Ich nehme das Gegenüber wahr und vergewissere mich meiner selbst am Material. Das Gestalten vollzieht sich in einem gegenläufigen Prozeß, indem Vorstellungen ins Material gebracht und gleichzeitig Assoziationen, die von ihm veranlaßt sind, herausgeholt und gestaltet werden. Indem der Mensch das Material gestaltet, gestaltet dieses wiederum den Menschen.

In der künstlerischen Auseinandersetzung erschafft die Hinwendung und Bezogenheit zum Material ein Beziehungsraum zwischen dem Material und dem Ich: In diesem Spannungsfeld der Durchdringung von Außenwelt und Innenwelt kann die Gestaltung entstehen, - „Material“ und „Ich“, also das Objektive und das Subjektive, verbinden sich zu einem Dritten, verschmelzen zu einem Werk. Dies wird künstlerische Triade genannt.

Das Erleben des Widerstandes und der Härte des Materials signalisiert dem Gestaltenden, daß es stabil ist und viel aushalten kann: Besonders die härteren Steinarten halten aggressiven Impulsen stand und bieten beim Zuschlagen massiven Widerstand. - Verdrängte Aggressionen sind häufig Thema in der Therapie: Diese Wut muß in Beziehung kommen, und dies kann am Stein und Holz ein Stück weit Realität werden.

Die Erfahrung der Eigenstruktur des Materials und seines Widerstandes als Grenze und Begrenzung wirkt in der Therapie als stabilisierendes Element: Das Erleben von gegebener Struktur, Geformtheit und Begrenzung kann ein diffus gewordenes Grenzerleben klären, es kann Erlebnisse von Auflösung und Verschmelzung der Innen- und Außenwelt beim psychotischen Menschen aufhalten. Durch die Selbstwahrnehmung am Material wird die äußere Grenze gleichzeitig als innere Grenze erlebt. Das Erschaffen einer dinghaften äußeren Gestalt gibt ihm das Erlebnis eines realen Gegenübers, eines vom „Ich“ unabhängigen „Du“. So wird gerade das Grenzerleben während des Arbeitsprozesses für den Psychotiker zum ausschlaggebenden therapeutischen Faktor.

Ein paar Gedanken zur Arbeitstechnik möchte ich noch anführen: Bei der reduktiven Arbeitstechnik wird immer Material weggenommen. Dies erfordert die Fähigkeit, eine Vorstellung zu entwickeln, d.h., zu planen, wie die Gestaltung nach dem Arbeitsprozeß aussehen soll, um nicht zuviel Material abzutragen, welches im nachhinein doch gebraucht würde. Dieser Aspekt wirkt strukturierend auf den Patienten.

Kann die Frage der Arbeitstechnik auch im übertragenden Sinne eine Bedeutung für den Gestaltenden haben? Beim Plastizieren und Malen wird in additiver Technik die Gestaltung durch Hinzufügen von Material erstellt; der Gestaltungsprozeß zeigt sich als „Aufbau“: Die auf das eigene Leben des Menschen übertragende Bedeutung könnte lauten, was für ihn alles (dazu) zu tun ist, um zu einem befriedigenden Werk, zu einer guten (Lebens)-Gestalt zu kommen. Den skulpturierend Schaffenden aber, dessen Gestaltungsprozeß sich als „Abbau“ von Material vollzieht, trifft andererseits die Frage: Was muß alles weggenommen und (los)gelassen werden, damit die optimale (Lebens)-Gestalt übrig bleibt und sich aus der Fülle von Möglichkeiten herauschälen kann?

8.2.Psychoanalytische Aspekte der klinischen Kunsttherapie/Gestaltungstherapie

Ich möchte hier nochmals vertiefend auf einige zum Teil schon genannte Aspekte eingehen, und ihre Besonderheiten auch aus tiefenpsychologischer Sicht betrachten.

In der Verbindung zwischen Mensch und Material entsteht also das Werk, und es bildet einen Übergang zwischen innen und außen, da es beiden Welten angehört.

Vergleichen wir einmal den Malvorgang und den bildhauerischen Gestaltungsprozeß: Während ein Bild im Malprozeß auf dem weißen Papier sozusagen erst geboren wird, ist bei der Bildhauerei schon der Stein als Objekt, also als ein wahrhaftiges Gegenüber vorhanden, das „gestaltend besetzt“ wird. Daher ist die Objektbeziehungstheorie für den therapeutischen Prozeß des Bildhauerns besonders interessant.

Ein wichtiger Faktor ist, daß der bildhauerische Gestaltungsvorgang sich über eine relativ lange Zeitspanne vollzieht: Man ist immer wieder mit demselben Gegenüber konfrontiert, und es kann im Laufe der Zeit eine tiefe Beziehung zu ihm entstehen. In der Maltherapie wird in jeder Stunde oder nach wenigen Stunden ein neues Bild begonnen, eine ebenso tiefe Beziehung zu den einzelnen Gestaltungen zu entwickeln ist schwieriger.

Das Entstehen einer konstanten und stabilen Beziehung zu einem Gegenüber, zum Du, weisen die Objektbeziehungstheorien in der Entwicklungspsychologie des Kleinkindes als den wichtigsten Faktor für die Begründung eines emotional stabilen Ich in der eigenen Persönlichkeit aus. - Die Entwicklung und Verbesserung einer solchen „Objektkonstanz“ könnte in einer Therapie durch das bildhauerische Medium effizient gefördert werden, daher wäre das Dreidimensionale Gestalten für Patienten, deren Beziehungsfähigkeit geschwächt oder gestört ist (z.B. Menschen mit Borderlineproblematik, s.u. 10.), ein wichtiges therapeutisches Angebot.

Das Berühren und Erfühlen einer Skulptur ist in der Therapie eine oft beobachtete Geste bzw. ein häufig geäußelter Wunsch. - Beim Arbeiten bedeutet die Selbstberührung am Material und auch die Wahrnehmung der eigenen Kraft, die beim Schlagen den Materialwiderstand ständig überwindet, eine beständige Selbstvergewisserung (Selbstobjektkonstanz).

Ein wichtiger Aspekt ist der zeitliche Charakter, den das Holz oder der Stein an sich tragen: Viele Jahre lang dauerte es, bis es zu dem wurde, was es jetzt ist, auch kann es noch „ewig“

überdauern. - Für Patienten, die von einer tödlich endenden Krankheit bedroht sind, können Gedanken wie "... mein Stein ist immer noch da, wenn ich schon tot bin, er ist unsterblich! ..." von großer Bedeutung sein. So können „Unsterblichkeitsphantasien“ in das gestaltete Werk projiziert werden, um angesichts des eigenen Todes die vernichtenden Ängste zu bannen. Eine greifbare Skulptur aus hartem, robustem Material wird den Symbolisierungen solcher Phantasien und Wünsche auf eine andere Weise gerecht als ein Bild.

Da beim Bildhauern neben dem visuellen auch der taktile Sinn zum Tragen kommt, ist der Gestaltungsprozeß der Bildhauerei verdichteter als der bildnerische Prozeß (Erismann): Der Mensch ist dort in doppelter Weise in seinen Sinnen angesprochen.

Erismann sprach in einem gemeinsamen Gespräch über die verschiedenen Stufen der Symbolisierung: Die höchste Stufe der Symbolisierung bildet das (geschriebene) Wort. Auf der Stufe darunter finden wir das Bild, welches eine wiedererkennbare Symbolisation aufweist und Materialität negiert. Wiederum eine Stufe tiefer ist die räumliche Skulptur einzuordnen, bei der das Objekthafte im Vordergrund steht und die Symbolisierung erst danach vollzogen wird; die untersten Stufe schließlich bildet der gefundene Naturgegenstand, der nur noch Objekt ohne Symbolisierung ist.

Beim gegenständlich darstellenden Malen und Zeichnen wird eine „Übersetzung“ des Dreidimensional-Räumlichen ins Zweidimensionale vollzogen: Es wird also auf eine höhere Ebene gehoben. Der Betrachter eines Bildes muß dessen Inhalt wieder "zurückübersetzen".

Wie schon erwähnt, spricht der bildhauerische Prozeß und seine Gestaltung durch die sinnliche Verdichtung den Menschen noch direkter und unmittelbarer an. Die Eigenschaft der gesteigerten materiellen Präsenz des plastischen Werkes im Vergleich zum "körperlosen“ Bildinhalt macht außerdem deutlich, daß eine Skulptur nicht so einfach „vernichtet“, d.h. „ungeschehen“ gemacht werden (Macht-/Ohnmacht-Thematik), so wie ein Bild einfach zerrissen werden und weggeworfen werden kann. In sofern ist das Bildhauern gut geeignet für Patienten und Patientengruppen, die therapeutische Interventionen schnell abwehren und sich durch Intellektualisieren von ihren Problematiken distanzieren (z.B. magersüchtige Patienten).

Beim Bildhauern werden frühe Objektbeziehungen und Trennungsängste angesprochen (Kurz, Erismann, Freund); - dies sei durchs Malen nicht so möglich. Schon bei der Auswahl des Materials nimmt man, laut Freund, in ihm unbewußt etwas wahr, was mit einem eigenen

unbewußten Lebensthema zu tun habe; dies stehe oft in Verbindung mit frühen Objektbeziehungskonstellationen (Freund, 1996).

Zu Beginn des Gestaltens ist der Stein/das Holz noch ein undifferenziertes Objekt, eine formlose Masse; beim Schlagen des Steines entsteht ein nahezu symbiotischer Zustand. Gleichzeitig wird die Trennung des abgeschlagenen Materials akut. Somit geht es beim subtraktiven Prozeß des Bildhauerns immer um Trennung, Aufgeben, Ablösen. Analog hierzu steht der Entwicklungsprozeß des Kleinkindes: Die einzelnen Entwicklungsschritte von Geburt an sind den Objektbeziehungstheorien zufolge Autonomisierungsprozesse und haben alle mit Trennung zu tun: Im frühen Zustand nimmt der Säugling sich und die Mutterbrust noch als Ganzheit wahr; später dann differenziert sich die Wahrnehmung in „Selbst“ und „Nicht-Ich“, noch später findet eine weitere Trennung in „Selbst“ und „Du“ statt.

Wenn Patienten zu Anfang an ihrem Stein schon vorhandene Strukturen „finden“, die sie nicht verändern wollen, diese also bedeutungshaft sind, hat dies auch mit frühen Objektbeziehungen und Trennungsängsten zu tun. Manchmal gelingt es ihnen dann nur schwer, das noch naturverhaftete Material in eine eigene Gestaltung zu verwandeln. Die Fixierung auf die im Stein besetzten Strukturen können verhindern, daß verdeckte Teilbereiche bearbeitet werden können.

8.3. Bildhauern in der Ergo- und Arbeitstherapie

Die Ergo- und die Arbeitstherapie sind häufig Bestandteil eines Reha-Programms: Ziel solch eines Therapieprogramms soll die gesellschaftliche Eingliederung sein.

Im Vordergrund dabei steht nach Presber und de Neve die physische und psychische Konditionierung und Aktivierung des Patienten: Durch die Entwicklung von Fähigkeiten und Fertigkeiten und das Training verbliebener Funktionen soll eine Steigerung der Ausdauer, der körperlichen Belastbarkeit und des Leistungsvermögens erreicht und so eine günstige Wirkung auf psychische und physische Krankheitssymptome erzielt werden.

Weiterhin werden die Ergo- und die Arbeitstherapie als Vorbereitung auf berufliche Tätigkeit eingesetzt; durch die Ergotherapie will man ferner auch zu einer sinnvollen Freizeitgestaltung anregen (Presber, de Neve, 1996).

Das Stein- und Holzbildhauern ist auch in Hinsicht dieser Therapieziele ein wichtiges Gestaltungsmedium: Die bildhauerische Therapie fördert Durchhaltevermögen und Ausdauer, da der Mensch sich über lange Zeit mit einer Arbeit beschäftigt. Durch die handwerklich-gestalterische Tätigkeit werden der Bewegungsapparat, Muskeln und Motorik trainiert, die Koordination von Bewegungsabläufen wird erlernt und trainiert, und die körperliche Belastbarkeit und Beweglichkeit erhöht.

Das Merken, Erinnern und selbstständige Durchführen einzeln aufeinander abfolgender Arbeitsschritte trainiert kognitive Fähigkeiten wie Konzentration und logisches Denken.

Die Wahrnehmung des eigenen Körpers und der Körpergrenzen wird durch die taktilen Qualitäten des Berührungserlebnisses sensibilisiert: Einerseits durch Gewicht, Härte/Weichheit, Kälte/Wärme des Materials, andererseits durch den empfundenen Materialwiderstand und die aufgewendete Kraft, die Bewegung des Schlagrhythmus, usw. .

Das gleichmäßige Schlagen stimuliert das eigene Rhythmusempfinden, der einerseits belebend und vitalisierend wirkt und andererseits Gleichmaß, Kontinuität und Ordnung vermitteln kann.

Neben dem Tastsinn kommen von den leibwahrnehmenden Sinnen auch der Bewegungssinn und Gleichgewichtssinn bei der bildhauerischen Tätigkeit zum Tragen.

Schließlich können auf neurologischer Ebene durch die Ansprache der verschiedenen Sinne und Sinnesqualitäten ganz unterschiedliche Bereiche des Gehirns in komplexer Weise aktiviert und zur Korrespondenz angeregt werden.

9. Einsatzbereiche des therapeutischen Bildhauerns

Nun möchte ich im letzten Kapitel noch einige Überlegungen festhalten, in welchen Zusammenhängen und mit welchen Klientengruppen mir das Therapeutische Bildhauern als besonders sinnvoll erscheint (siehe auch Kapitel 8). Es kann keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit beanspruchen, und es ist nur als Anregung gedacht, diesem weiter nach zu gehen.

Der Umgang mit dem dinghaft körperlichen Element ist die dem Bildhauern eigene Besonderheit: Bei der Arbeit mit Stein und Holz gewinnt das Erleben des Materialwiderstandes und die gleichzeitige Selbstberührung am Material zentrale Bedeutung. Besonders für psychotische Menschen, wie ich es unter 8.1. schon angedeutet habe, ist die Erfahrung von Grenze und Begrenzung an einem materiellen Gegenüber ausschlaggebend. Die Gestaltung solch eines konkreten Gegenübers kann einer drohenden Auflösung von Innen- und Außenwelt stabilisierend entgegen wirken.

Die Bearbeitung einer Skulptur zieht sich in der Regel über einen längeren Zeitraum hin, als die Gestaltung eines Bildes: Durch den regelmäßig wiederkehrenden Kontakt mit derselben Gestaltung entsteht mit der Zeit zu dieser eine tiefe und innige Beziehung. Dieses stabile Beziehungserleben zu einem Gegenüber, welche die Psychoanalyse als „Objekt Konstanz“ bezeichnet, ist in der therapeutischen Behandlung von Borderlinepatienten ein wichtiger Faktor: Durch die Therapie soll ihnen die Entwicklung einer Objekt Konstanz ermöglicht werden. Weiterhin können sie in der bildhauerischen Therapie ihre Möglichkeit zur Wahrnehmung eigener Affekte erweitern.

Im Feld der psychosomatischen Erkrankungen und Störungen wird es in der Therapie um eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper gehen. Durch das Bildhauern wird in doppelter Hinsicht eine Brücke zum Erleben der eigenen Körperlichkeit geschaffen: Zum einen natürlich durch die aktive körperliche Beteiligung während des Arbeitsprozesses und im weiteren durch das Gestalten einer körperhaften Skulptur: Durch die Übertragung des eigenen Körpergefühles in das entstehende Werk erhält diese ihre Gestalt. Verdrängte somatisierte Affekte werden auf tiefer Ebene angesprochen und mobilisiert: Durch eine intensive Begleitung seitens der Therapeutin können diese verarbeitet werden. Die Menschen können in der Therapie lernen, den eigenen Körper wertzuschätzen, behutsam und integrativ statt destruktiv mit dem Körperlichen umzugehen.

Insbesondere in der Arbeit mit magersüchtigen Patientinnen kann das Dreidimensionale Gestalten bedeutsam sein: Sie haben eine verzerrte Wahrnehmung des eigenen Körperschemas. Das Verhältnis zu ihrem Körper ist gestört, und sie sind teilweise abgestumpft gegenüber ihren eigenen Körperwahrnehmungen. Diese Problematik kann durch das Bildhauern thematisiert werden. Der Gestaltungstherapeut H. Kurz berichtet davon, daß magersüchtige Mädchen und Frauen die psychischen Komponenten ihrer Krankheitsproblematik häufig durch Intellektualisierung abwehren und verleugnen. In der Maltherapie geschehe es schnell, daß sie sich von ihren Bildinhalten rationalisierend distanzieren und damit den therapeutischen Interventionen ausweichen: Seiner Ansicht nach sei ihnen das beim Bildhauern nicht so leicht möglich, da die gleichzeitige Konfrontation auf mehreren Ebenen dichter und unmittelbarer wäre und ihnen die intellektualisierende Abwehr erschwerte.

Auch bei Krebs- und Aidspatienten geht es um die Auseinandersetzung mit dem Körperlichen und im weiteren um die Angst vor einem unberechenbaren Krankheitsherd mit u.U. todbringender Folge. Der Patient fühlt sich ausgeliefert, weil die Krankheit nach und nach die körpereigenen Schutzmechanismen und Abwehrkräfte außer Funktion setzt und sich des Körpers bemächtigt. Die drohende Krankheit wird zum Beherrscher des Körpers, der Mensch zum Sklaven seiner Krankheit. - In der Therapie mit solchen Menschen wird es u.a. um die Wertschätzung des Körperlichen, um die Frage der Leib- und Organgrenzbildung gehen.

Für diese Patienten wird die Frage nach einer neuen Lebensperspektive zu einem beherrschenden Thema in der Therapie werden, denn angesichts einer möglicherweise begrenzten Lebenserwartung werden auf einmal ganz existentielle Probleme akut. - Bei der Arbeit mit beständigen Materialien wie Stein und Holz kann der zeitliche Charakter, den diese in sich tragen, eine besondere Bedeutung für sie haben: Mit zeitlichem Charakter meine ich die große Zeitspanne, die das Material zu seiner Entstehung benötigt – das Material hat selbst schon eine eigene Geschichte -, und seine Dauerhaftigkeit, ja nahezu Unvergänglichkeit (bei einem Bild sind diese zeitlichen Aspekte ja viel begrenzter!). Es läßt Phantasien und Projektionen von „Unsterblichkeit“ und „Ewigkeit“ zu: So kann das gestaltete „unsterbliche“ Werk den bedrohenden, auflösenden Todesängsten entgegengesetzt werden.

(Wichtig: Wenn die Patienten für die Stein- und Holzbearbeitung nicht die Kraft aufbringen, kann ihnen Speckstein o.ä. angeboten werden.)

Bei der Arbeit mit drogensüchtigen Menschen und auch mit anderen Suchtpatienten geht es in einer anderen Weise auch um die Frage der Wertschätzung des eigenen Körpers. Sie führen

toxisch wirkende Stoffe in den Körper ein, um die körperliche und psychische Erlebnisweise zu beeinflussen. Dieses Einverleiben von Substanzen, was die Psychoanalyse als einen mißlungenen Versuch erklärt, fehlende innere Strukturen durch einen der Internalisierung nachgebildeten Prozeß zu errichten (Bilitza, S.13), stellt die eigene vor dem Außen schützende Körpergrenze in Frage, und könnte in gewisser Weise auch als eine Form von „Entgrenzung“ zu verstehen sein. Diese Menschen können durch das Erleben von Form und Begrenzung an der äußeren Materie das Thema der eigenen inneren Grenze und Formung aufwerfen und bearbeiten.

Im Weiteren ist der Umgang mit auftauchenden Aggressionen ein wichtiges Thema: Besonders die härteren Steinarten halten beim Zuschlagen den aggressiven Impulsen stand, sie zerbersten nicht so leicht, und bieten ein beständiges Gegenüber.

Die Stein- und Holzarbeit kann bei männlichen Patienten aus dem unteren Milieu gute Erfolge erzielen – ich denke beispielsweise an Sucht-Rehakliniken, die speziell männliche Patienten aus der Arbeiterschicht mit Alkoholproblematik zur Therapie aufnehmen. Diese Patienten lassen sich manchmal nur schwer auf das Malen in der Kunsttherapie ein; sie meinen, daß dies nur „Kinderkram“ oder „Weiberkram“ sei. Das Bildhauern dagegen fordert handwerkliches Geschick und Kraft, und es wird in unserer Gesellschaft meist eher als eine „männliche“ Tätigkeit angesehen. Da die Klienten selbst oft eine handwerkliche Berufsausbildung haben, ist ihnen das handwerkliche Tun vertraut, und so wird das Steinhauen und Schnitzen als Therapie von ihnen möglicherweise leichter akzeptiert werden als das Malen.

Schließlich möchte ich noch auf die Möglichkeit des bildhauerischen Arbeitens im Zusammenhang mit künstlerischen Projekten eingehen. Die künstlerische Projektarbeit bietet einer Gruppe von Menschen die Möglichkeit, z.B. zu einem gemeinsamen Thema individuelle Gestaltungen zu entwerfen oder auch zusammen an einem Gemeinschaftswerk zu arbeiten. In einer Vorbereitungsphase kann gemeinsam die Art des Projektes und sein Verlauf geplant werden, hierzu gehört u.a. auch Zeitrahmen, Ort, evt. Thema, Arbeitsmaterial, Arbeitsbedingungen, usw. Solche Projekte sind in der Regel zeitlich begrenzt und auf Ergebnisse hin orientiert. Die fertigen Arbeitsergebnisse können, wenn es vorher so geplant wurde, zusammen als Gemeinschaftsarbeit einen festen und ständigen Platz bekommen, wo sie dann auch von anderen Menschen betrachtet werden können. Schön ist es, wenn bei solchen Projektarbeiten mehrere betreuende Personen gemeinsam mit den Patienten arbeiten. So erlebte ich

z.B bei einem Projekt unseres Semesters mit Patienten einer Psychiatrie, daß sich auch Ärzte und Pflegepersonal aktiv am Gestalten beteiligten.

Natürlich ist es möglich, daß auch verschiedene Materialien und unterschiedliche Arbeitstechniken miteinander verknüpft werden. Bei unserem oben genannten Projekt wurden u.a. beschnitzte Holzelemente mit weiteren Materialien zu Konstruktionen verbaut.

Solche Projekte bilden eine Sondersituation im Klinikalltag: Durch die Tatsache, etwas Bleibendes, für alle Sichtbares zu schaffen, ernten sie meist viel Aufmerksamkeit und Beachtung durch die anderen Mitarbeiter und Patienten der Klinik.

Die Projektarbeit erweitert den bisherigen Erfahrungsbereich der Patienten: Das Entwerfen von Plänen bis zur Realisation derselben im konkreten Handeln erfordert, eine klare Vorstellungen von den eigenen Ideen und Möglichkeiten ihrer Umsetzung zu entwickeln: Es fördert die Selbständigkeit und Eigeninitiative der Menschen, verhilft ihnen zu neuer Selbsteinschätzung und größerem Selbstbewußtsein.

Bei manchen Arbeiten sind viele Hände nötig, die miteinander schaffen. Das gemeinschaftliche Arbeiten ist bei solchen Projekten ein zentraler therapeutischer Faktor: Die lebhafteste, geschäftige Arbeitsatmosphäre und das Umfeld spricht den Menschen nonverbal an und nimmt ihn mit hinein ins Tun. Das gegenseitige Helfen und „zur Hand gehen“ bei Arbeiten, die mehrere Hände benötigen, gibt den Beteiligten ein Gefühl des "Gebrauchtwerdens" und des "Wichtigseins". Soziale Anerkennung, Gefühle von „Eingebundensein“ und „Getragensein“ in der Gruppe können als sehr heilsam erlebt werden und zur psychischen Stabilisierung beitragen. Durch Identifikation mit der Gruppe (Wir-Gefühl) erleben die Menschen omnipotente Gefühle. Isolierten und vereinsamten Menschen kann es möglich werden, sich Anderen zu öffnen, und sich in der Gemeinschaft zu erleben, sie können ihre Ängste vor der Nähe vor anderen Menschen abbauen. Aggressiven, unsozialen Menschen bietet dieses Arbeiten eine Chance, sozialeres Verhalten zu lernen: Sie können Kontakte knüpfen und neue Beziehungsnetze aufbauen.

Insgesamt können die Patienten ein ganz neues Verhältnis zu mitarbeitenden Therapeuten und Pflegepersonal bekommen.

Solche Projekte, die nicht nur in Kliniken und Langzeiteinrichtungen, sondern auch in ambulanten Einrichtungen oder auch in Schulen, usw., großes Interesse finden, geben den Beteiligten eine Neuorientierung im Klinikalltag. Die Lebendigkeit und Begeisterungsfähigkeit, die manche Teilnehmer bei solchen Gruppenarbeiten entwickeln, zeigt oft, daß manche Patienten im Klinikalltag stark unterfordert sind.

Unter Abschnitt 9.3. habe ich ein kleines Projekt, das der Kunsttherapeut Klaus Wahl und ich im SOS Kinderdorf durchgeführt haben, vorgestellt. Im weiteren möchte ich auf verschiedene, gut dokumentierte Literatur verweisen, zum einen auf die Kunstprojekte von Siegfried Neuenhausen in einem Bremer Gefängnis und in verschiedenen Psychiatrien, weiter auf die Skulpturenprojekte von Felix Tretter im Bezirkskrankenhaus München Haar und schließlich auch auf die Diplomarbeit von Andreas Bitterwolf über das Holzprojekt der Nürtinger Studenten mit Patienten des Landeskrankenhauses Weinsberg im Frühjahr 1996.

Schlußbetrachtung und Ausblick

In unserer Gesellschaft wird durch die hohe Technisierung des gesamten Alltagslebens das Erleben der Natur und der Umgang mit dem Dinghaften immer weiter reduziert. Die Fülle des Bildangebotes macht uns immer mehr zu Augenwesen - die visuelle Reizüberflutung läßt das Vermögen zu einer starken inneren Teilnahme am Lebendigen langsam verkümmern. Die Beziehung zu unserer realen Umwelt gerät in immer größere Distanz.

Bildhauerisches Gestalten bedeutet das Schaffen und Erkennen einer Dingwelt, des Rückversicherns auf tastbare Wirklichkeit. Es birgt ein therapeutisches und pädagogisches Potential, das noch weitgehend brach liegt.

Es ist in dieser Arbeit der Versuch unternommen worden, die therapeutischen Aspekte des Bildhauerns in reduktiver Arbeitstechnik zu umreißen: Neben praxisbezogenen Aspekten und Gedanken bezüglich der therapeutischen Relevanz erhält auch die phänomenologische Betrachtung von Form und Raum einen wesentlichen Stellenwert. Denn nur von einer vorausgehenden phänomenologischen Betrachtung her kann das Wesen einer Skulptur oder Plastik wirklich erfaßt werden - und auf diesem Verstehen erst kann eine therapeutische Intervention aufbauen.

Ich hoffe, daß es mir hinreichend gelungen ist, die Bedeutsamkeit des therapeutischen Bildhauerns darzustellen. Für mich stellt diese Arbeit nur einen Beginn in der Auseinandersetzung dar, welche sicherlich weitergehen wird. Das Thema ist keineswegs abgeschlossen, und es sind sicher noch viele Dinge hinzuzufügen. Mein Wunsch und meine Hoffnung wäre es, daß dieses therapeutische Methode nicht mehr weiterhin im Schatten der schon etablierten kunsttherapeutischen Angebote lebt, sondern heraustritt und seinen eigenen Standpunkt behauptet.

Ich hoffe mit dieser Arbeit einen Beitrag dazu geleistet zu haben.

ANHANG

LITERATURVERZEICHNIS

- **Bilitza, K.W. (Hrsg.): Sucht und Sozialtherapie, Vandenhoeck u. Ruprecht Göttingen 1993;**
- **Bitterwolf, A.: Aspekte ressourcenorientierter Kunsttherapie am Beispiel eines holzbildhauerischen Kunsttherapieprojektes; unveröffentlichte Diplomarbeit an der FH für Kunsttherapie Nürtingen 1996;**
- **Bruns, K.: Praktikumsbericht über die Praktika im SOS Kinderdorf Schwarzwald und in der Psychotherapeutischen Klinik Stuttgart Sonnenberg , Februar bis August 1996;**
- **Bruns, K.: Bildhauerei und Therapie: Die kunstpsychologische Bedeutung der Standfläche für Plastiken und Skulpturen; Hausarbeitstext für die FH für Kunsttherapie Nürtingen 1997;**
- **Dreifuss-Kattan, E.: Klinische Kunsttherapie; Hans Huber Verlag 1986;**
- **Drogenhilfe Tübingen e.V. Bläsiberg: Konzeption zur Behandlung Drogenabhängiger in der Wohndependance Bläsiberg;**
- **Fiebig, E.: Sculptur; Verlag Jenior u. Pressler, Jahr ?;**
- **Freund, H.: Das Auftauchen der Hemmung am Stein – oder die Analyse der Unverbindlichkeit; aus: Praxis Ergotherapie Jg. 8 (6) Dezember 1995;**
- **Freund, H. und Hirt, U: Vortrag auf der DFKGT–Jahrestagung in Siegen 1996 (aufgezeichnet auf Video);**
- **Fuchs, H.: Kunst der Welt - Plastik der Gegenwart; Holle-Verlag, Baden-Baden 1970;**
- **Grefe, Ch.: Fühlen. Ein Tag in der Massagepraxis; aus: Geo- Wissen: Sinne und Wahrnehmung; September 1997;**
- **Hammacher, A.M.: Die Entwicklung der modernen Skulptur – Tradition und Erneuerung; Propyläen-Verlag Berlin, 1969;**

- **Hartwig, H. und Menzen, K.-H., Hrsg.: „Es hat mir Spaß gemacht, das Steinkloppen“ – Kunstprojekte im Psychiatrischen Landeskrankenhaus Wunstorf –aus: Kunst-Therapie; Verlag Ästhetik und Kommunikation Berlin 1984;**
- **Herder, J.G.: Plastik; aus: Werke in zwei Bänden B. 1, Hanser Verlag München 1953;**
- **Kreitler H. und S.: Psychologie der Kunst; (Bildhauerei und Raum; Oberfläche, Material und Bewegung in der Bildhauerei), Verlag W. Kohlhammer Stuttgart Berlin Köln Mainz 1980;**
- **Kunstmuseum Hannover Hrsg.: Skulpturen begreifen; Kunstmuseum Hannover 1988;**
- **Kühn, H.: Vorgeschichte der Menschheit; DuMont Verlag Schauberg Köln 1962;**
- **Mehling, G.: Naturstein- Lexikon; Verlag Georg D. W. Callwey, München 1986;**
- **Mentzos, S.: Neurotische Konfliktverarbeitung; Fischer TB Verlag Frankfurt am Main 1994;**
- **Mirimanow, W.B.: Kunst der Urgesellschaft; VEB Verlag der Kunst Dresden 1973;**
- **Moore, H.: Über die Plastik; Piper Verlag München 1972;**
- **Hochschule der bildenden Künste Braunschweig (Hrsg.): Graben nach verschütteter Kreativität – Siegfried Neuenhausens Kunstprojekte; Hochschule der bildenden Künste Braunschweig 1992;**
- **Piaget, J und Inhelder, B.: Die Entwicklung des räumlichen Denkens beim Kinde; Gesammelte Werke B. 6; Klett Verlag, Stuttgart 1975;**
- **Presber, W. und de Neve, W. (Hrsg.): Ergotherapie – Grundlagen und Techniken; Ullstein Mosby 1996;**
- **Rahn, D.: Die Plastik und die Dinge; Rombach Verlag1993;**
- **Robbins, A. und Erismann, M.: Developing Therapeutic Artistry; - aus: Robbins, A.: A Multi-Modal Approach to Creative Art-Therapy, Jessica Kingsley Publishers, London-Pennsilvania 1995;**
- **Schad, W.: Urgeschichtliches Israel; aus: Mitte der Erde; Verlag Freies Geistesleben GmbH Stuttgart 1988;**
- **Scheuerle, H.J.: Die Gesamtsinnesorganisation: Überwindung der Subjekt-Objektspaltung in der Sinneslehre; Georg Thieme Verlag Stuttgart 1984;**
- **Seuphor, M: Die Plastik unseres Jahrhunderts; Editions du Griffon Neuchatel / Schweiz 1959;**

- **Stern, D.: Die natürliche Spur; Vertrieb: J. Kamphausen GmbH, Postfach 101849 Bielefeld , 1. Auflage 1996;**
- **Spemann, W. Plastisches Gestalten; Verlag Georg Olms Hildesheim 1984;**
- **Tretter, F.: Kunst- und Skulpturenprojekte im Psychiatrischen Bezirkskrankenhaus München Haar; aus: Tretter, F., Bender, W. (Hrsg.): Kunsttherapie in der Psychiatrie, Claus Richter Verlag, Köln 1995;**
- **Trier, E.: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert; Gebr. Mann Verlag Berlin 1992;**
- **v. Weizsäcker, V.: Der Gestaltkreis; G. Thieme Verlag Stuttgart 1968;**
- **Thies, J. und Türk, K.H.: Kunsttherapie und neues Menschenbild; Verlag Freie Kunstschule Nürtingen GmbH 1988;**