

# «Wo ich auch hinschaue – ich sehe Julia»

## Das Ästhetische als Erkenntnisgegenstand und als Erkenntnismedium

Von Marc Erisman

«Wo ich auch hinschaue – ich sehe Julia» sagt bzw. schreibt ein Jugendlicher auf dem Plakat eines Theaterprojektes. Was soll das bedeuten? Ein Ausdruck der Leidenschaft oder der Irritation und Verzweiflung, eine Feststellung zur Phänomenologie der Wahrnehmung, des Begehrens oder zur Seinsweise von (Liebes-)Objekten und Bildern? Es kann vieles heissen!

Vom Dilemma des leidenschaftlichen Geniessens und Leidens an Bedeutsamkeit denke ich, handelt im Grunde das der Tagung angesagte Thema «Erkenntnisleitende Beurteilungskriterien in der Kunsttherapie».

Wie ist dies zu verstehen?

Wenn nach Beurteilungs-Kriterien gefragt werden soll, welche zu Erkenntnissen leiten, wird – metaphorisch gesprochen – danach gefragt, mit welchen Netzen und Gerätschaften wir uns daran machen, vom Land her das Meer zu teilen, um die begehrten und gesuchten Fische vom Wasser zu trennen, zu beurteilen. Wenn wir aber wissen wollen, wie das Meer ist, was in ihm wirklich vorkommt und stattfindet und wo dies geschieht, müssen wir den sicheren Steg verlassen, geeignete Schiffe bauen, die Sinne schärfen für noch Unbekanntes, Überraschendes, für feinste Hinweise

und Orientierungspunkte ebenso wie für stürmische Verhältnisse. So wie die Seefahrer in früheren Zeiten. Und wir müssen bereit sein, uns selbst bewegen und erschüttern zu lassen, um vom Erfahrenen seismographisch Aufzeichnungen machen zu können.

Diesen Weg möchte ich in dieser Einleitung zur Tagung einschlagen, indem ich nach allgemeinen theoretischen Gedanken im zweiten Teil meiner Ausführungen an einem einfachen ästhetischen Alltagsobjekt (Abb. 1) nachzeichne, was mich berührt, ja erschüttert hat und im dritten Teil skizziere, was dieses kleine Werk uns an Erkenntnissen zum Thema ermöglichen kann. Ich hoffe, damit exemplarisch das Feld für die Tagung zu öffnen und das Nachdenken anzuregen.

### Erster Teil – Problemstellung

Zum Verstehen eines Symptoms, einer Krankheit, einer Störung oder Krise sammeln oder erheben wir klassischerweise Daten aus den drei Bereichen des Somatischen, Psychischen und Sozialen. Wollen wir aber nicht nur die Krankheit, sondern – und vor allem – den Menschen in seinem Krank-Sein und die Bedeutung seines Krankseins im Kontext seiner

sozialen Beziehungen und seiner Lebenswelt verstehen, nehmen wir eine spezifische auf das Leben und aufs Menschsein bezogene d.h. anthropologische Perspektive ein.

Zu dieser anthropologischen Perspektive gehört konstitutiv<sup>1)</sup> ein Bereich, den wir (psycho-) ästhetische Dimension nennen. Es ist jene Dimension, in welcher der Leib – über Wahrnehmung, Einfühlung, Gespür und Ausdrucksvermögen – als primäres Medium fungiert. Das heisst, wir sammeln Daten in den Dimensionen des Sinnhaften und unmittelbar Erlebbaren, welche sowohl Konstellationen der menschlichen Wahrnehmung, wie dessen Ausdruckstätigkeit und Werke jeglicher Art umfasst. Dabei nehmen wir eine ästhetische Perspektive ein, bei der das Darstellungs-Medium und die Darstellungs-Mittel – in ihrer Topologie, Temporalität, Materialität, Morphologie bzw. Morphogenese<sup>2)</sup> und die darin aktiven Wirkkräfte und Wechselwirkungen – besondere Berücksichtigung finden.

Diese ästhetische Dimension ist demnach nicht eine zusätzliche, etwa spezifisch künstlerische, auf das sogenannt Schöne bezogene Dimension, sondern sie durchdringt, ja durchquert die andern drei Dimensionen transversal.

Die Art und Weise, wie wir sammeln, welche Netze wir auswerfen und wo, bestimmt den Ertrag, bestimmt die Art der Befunde, die sich erheben lassen und somit die möglichen Schlüsse und Erkenntnisse.

Ob wir objektivierend Distanz nehmen, mit Messen und Zählen erfassen, was wir unserem Wissen entsprechend gesucht haben, oder ob wir teilnehmend, von Angesicht zu Angesicht erfahren, was der Patient uns zu sehen und zu hören gibt, um gemeinsam herauszufinden welche Kriterien oder Wirkgesetze am Werk waren /sind, oder ob wir analytische und synthetische Zugänge, quasi «gleichschwebend» und dialektisch aufeinander beziehen, ergibt andere Resultate und Antworten.

In der klassischen Medizin werden die Befunde operationalisiert und diagnostisch zu Syndromen und Krank-

heiten zusammengefasst, d.h. abstrahiert und in ihrem Gehalt reduziert. Mit dem Ziel, diese Krankheit oder Symptome dann mit geeigneten Methoden zu eliminieren.

Im psychodynamischen Krankheitsverständnis (der Medizinischen Anthropologie, der Psychoanalyse, Psychosomatik, den meisten Psychotherapien und Kunsttherapien) dagegen werden auf Grund der Befunde Hypothesen von Sinnzusammenhängen erstellt d.h. synthetisiert. Diese Hypothesen verbinden die Symptome und Syndrome sowohl mit ihrer Pathogenese und Salutogenese d.h. mit der Entsteh- und Verschwind-Bedingung des Leidens, den dabei wirksamen Kräften und Regulationen, wie auch mit der aktuellen Dynamik des subjektiven und intersubjektiven Erlebens.

Das dynamisch-ästhetische Krankheitsverständnis, wie es für die Kunsttherapien Voraussetzung ist, erkennt in Figurationen von Form und Gestalt spezifische bedeutungstragende und sinnstiftende Phänomene. Damit ist gemeint, dass strukturelle, temporale und morphologische Zusammenhänge im Leib oder in der sinnlich organisierten Materialität des Mediums (Klang, Bild, Szene, Sprache etc.) das Vermögen haben, Wirk-Kräfte und Wirk-Gesetze, Konfliktstrukturen und Latenzen wie auch die Ökonomie der inneren Welten zu verkörpern, zu absorbieren und gestaltet/gestaltend zu artikulieren. Mit Figurationen meinen wir in einem weit gefassten Sinn: Antlitz (i.S.v.E. Lévinas), Geste, Symptom, Bild, Melodie, Choreographie, «Story» (i.S.v.D. Ritschl), etc.

Der Patient wird in dieser anthropologisch-ästhetischen Perspektive nicht als Objekt, sondern als ein zu Ausdruck und Selbsterkennung fähiges Subjekt in seinem Leiden/ Geniessen und seiner Geschichte betrachtet. Das Symptom wird nicht nur unter den Gesetzen und Grenzen von Ursache und Wirkung verstanden (i.S.d. Naturwissenschaften) sondern als Antwort eines lebenden Wesens auf einen inneren oder äusseren Reiz, d.h. als Ausdruck<sup>3)</sup>. Dieses Antworten ist zugleich Effekt und Ausdruck komplexer, unbewusster oder bewusster interpretativer, regulativer und ökonomischer Vorgänge – unter spezieller Berücksich-

<sup>1</sup> Konstitutiv, weil es zum Menschsein gehört, dass er Bilder produziert und sich in seiner Lebenswelt nur durch seine Sinnesorgane und Bewegung/Handlung, d.h. Wahrnehmung, Ausdruck und Handlung situieren und verständigen kann.

<sup>2</sup> Topologie = Verortung; Temporalität = Verzeitlichung; Morphologie = Formgesetze; Morphogenese = Formbildung

<sup>3</sup> an dieser anthropologisch grundlegenden Ausdrucksqualität und seinem Komplement den Formen des Eindrucks, der Prägung und Imprägnierung, knüpft der methodisch-technische Begriff der «Ausdrucksanalyse» an.

tigung von Darstellbarkeit und Präsentierbarkeit. Ein Ausdruck, der an einen impliziten oder expliziten Empfänger gerichtet ist.

Im Vollzug der ästhetischen Betrachtung fragen wir nach Wirkungen, Wirkfaktoren, Verhältnissen, Proportionen und Intensitäten. In andern Worten können wir sagen, dass unter der ästhetischen Perspektive nicht nach einer Ur-Sache gesucht wird, sondern nach dem Ur-Sprünglichen, nach Beweg-Gründen, den Springenden-Punkten gefragt wird. Nach Dringlichkeit, nach formal, emotional oder kognitiv motivierten Verweilungsnetzen. Letztendlich geht es um Sinn- und Bedeutungs-Zusammenhänge, um die Möglichkeiten des Gelingens (und Misslingens) menschlicher Praktiken und Sinnstiftung, d.h. um die Möglichkeiten gelebten Lebens.

In der Konstellation (Setting) der therapeutischen Begegnung figuriert der Gegenstand kunsttherapeutischer Diagnostik und Erkenntnis gewissermassen als «Zwischen», inmitten dem Du/Dich des Patienten und dem Ich/Mich des Therapeuten. Er zeigt sich in zweifacher Weise als psychisch-leiblicher Gegenstand und als ästhetisches Ereignis i.o.S.: als Symptom, als erzähltes oder verkörpertes Leid oder Geniessen, als Musik, Bild, Geste etc.

Wir sind somit von Anbeginn mit doppelten Erkenntnisperspektiven konfrontiert: der Ich / 1. Person-Perspektive und der Du / 2. Person-Perspektive. Mit einer wirkungsästhetischen und einer zeptionsästhetischen Perspektive. Die lebensgeschichtliche Erlebensperspektive des Patienten interagiert mit der diagnostischen Erlebensperspektive des Therapeuten. Eine dritte Perspektive, die ich poetische (oder poetische) Perspektive nennen möchte, kommt hinzu: Es ist jene

Perspektive, welche auf die Verwirklichung eines gemeinsamen raumzeitlichen Feldes ausgerichtet ist, welches in der Literatur als Übergangsraum, Zwischenleiblichkeit, intersubjektive Abstimmung, Resonanz, usw. beschrieben wird. Von zentraler Bedeutung für dieses Feld ist die Abstimmung zwischen Sicherheit und Involviertsein, Containment und Partizipation. Sie ist Bedingung für das Gelingen von Bewegung, Begegnung, Bildung von Repräsentationen, und somit für Verständigung, Entwicklung, Sinnstiftung und (intersubjektive) Wahrheit.

Die therapeutischen Werke i.e.S. – die Bilder, Improvisationen, Geschichten, Träume, etc. (zu denen wir auch die Symptome und die Übertragungs-/Gegenübertragungsszene zählen), welche als das sogenannte «Dritte» in der Kunsttherapie beschrieben wurden, sind genau betrachtet nicht präexistente Dinge in einem einfachen Sinne oder Aussagen/Sätze (i.S. der Logik), sondern sie bilden komplexe Konstellationen höherer Ordnung, die den Charakter von Ereignissen und Akten haben. Eine Art Szene, Knoten, Geflecht oder Sedimentation, welche Kräfte freisetzen oder absorbieren können. In ihnen setzt sich das psychisch-leibliche Erleben und Wollen des Patienten ins Werk, ebenso wie das leibliche und symbolisch-sprachliche Antworten des Therapeuten. Es zeigt sich als physiognomischer Ausdruck, als Bewegung und als Symptom im Medium des Leibes und/oder als raum-zeitliches Geschehen und morphologische Spur im Medium der Ausdrucksakte und Werke und als Psychisch-Leibliches im Gespür des Therapeuten.

In der therapeutischen Gesamtkonstellation spielen sie zusammen als Szene, Stimmung, Zwischenleiblichkeit. Das heisst, der Gegenstand der Diagnostik und Interpretation wird erst in der interpersonalen Beziehung transpersonal erzeugt.

Das spezifische Wesen dieser ästhetischen Phänomene bzw. Ereignisse i.o.S. (Bilder, Symptome etc.), insbesondere ihre zeitliche Verfasstheit (Prozessualität), strukturelle Komplexität und ihr Bedeutungsüberschuss bedingen, dass sie sich objektivierender Messung und Beurteilung entziehen oder durch eine solche nur partiell erfassen lassen, aber nicht verstanden werden können. Das Wesen ästhetischer Phänomene bzw. Ereignisse wird erst im Vollzug ästhetischer Praktiken und in der ästhetischen Erfahrung durch Subjekte erschaffen und vernommen. Ästhetisch heisst hier im ursprünglichen Sinn («Aisthesis») sinnlich wahrnehmend oder wahrnehmungsgelitet und («Poiesis») erschaffend, ausdrückend d.h. gespielt oder interpretiert. Geläufig ist uns dieser Sachverhalt bei einem musikalischen Werk und Instrument oder bei der Schifffahrt.



wo ich auch hinschau - ich sehe Julia

Abb. 1



Abb. 2

Dieses «ästhetische Reflexionsspiel» (Th. Adorno) des Interpretierens und Explizierens ist auf Grund dieser Prozessualität immer unvollkommen, nicht abschliessbar und es gibt keinen externen Standpunkt (i. S. des Festlandes), von dem aus eine wie auch immer geartete «Beurteilung» oder Deutung geschehen könnte.

### Zweiter Teil I – Der Gegenstand ästhetischer Diagnostik und Interpretation – ein Beispiel

Im zweiten Teil meiner Ausführung werde ich am Beispiel der Theatereinladungskarte (Abb. 1) einige Momente und Aspekte des Ästhetischen entfalten, indem ich eine mögliche phänomenologisch-hermeneutische Deutungslinie nachzeichne, wie sie sich mir entwickelt hat. Auch diese Ausführungen bleiben notwendigerweise fragmentarisch und unabgeschlossen.

Ich möchte der Betrachtung folgende Fragen unterlegen:

1. Wie ist und wie wirkt der Untersuchungsgegenstand «das Bild»? Was ereignet sich im und durch das Bild?
2. Wie kann ich mich ihm annähern? In welcher Hinsicht, mit welchen Perspektiven?
3. Welcher Art sind die Erkenntnisse, welche sich durch das nachfühlende (mimetische) und nachdenkende (reflexive) «ästhetische Spiel» erschliessen?
4. Wie ist das Wechselverhältnis zwischen
  - a) dem ästhetischen Gegenstand (der symbolischen Form),
  - b) der (Leidens-)Geschichte bzw. dem Text Shakespeares, der ihm zu Grunde liegt und
  - c) den gestaltenden bzw. wahrnehmenden Subjekten.

Beim Bild (Abb. 1) handelt es sich um die gedruckte Einladungskarte zu einem Theaterprojekt der Schule Schwabgut mit den Theaterpädagoginnen von «Spielart», welche ich im Juni 2011 zugeschickt erhielt. Auf der Frontseite, die mir aufgefallen ist, finden wir eine weitgehend lineare schwarz-weiss Zeichnung, bestehend aus Elementen, in denen Alltagsgegenstände wiederzuerkennen sind und Schrift.

In den oberen zwei Dritteln des Blattes sind Paare aus je einem gezeichneten Gegenstand über dem Schriftzug «Julia», geometrisch aufgereiht zu einem Block von sieben Zeilen à neun Paare (mit einem zusätzlichen Paar in der zweiten Zeile). (Abb. 2)

Das untere Drittel ist geprägt durch die weisse Fläche, welche den grossen Abstand zum handschriftlich geschriebenen Text bildet, der meinem Beitrag den Titel gegeben hat: Wo ich auch hinschaue – ich sehe Julia<sup>4</sup>. (Abb.1)

Im Text erkennen wir prima vista die Aussage Romeos im angekündigten Theaterstück «Romeo & Julia nach W. Shakespeare». Bild und Text scheinen sich wechselseitig zu erklären bzw. zu illustrieren.

Wir könnten uns nun mit dem in Text und Abbildung Wiedererkannten zufrieden geben im Wissen, was es ist: Ein von einem jugendlichen gezeichnetes Einladungsplakat mit der Aussage des leidenschaftlich verliebten Romeo, und die Illustration des Sachverhaltes. Mit einem verständnisvollen Schmunzeln könnten wir die Karte weglegen, ins Theater gehen oder auch nicht.

Etwas aber hielt mich beim erneuten Blick auf die Karte davon ab, sie ad acta zu legen. Ich wusste vorerst nicht was; etwas, das mir ins Auge stach und mich irritierte.

<sup>4</sup> analog für andere Sinnesmodalitäten könnte man variieren: Wo ich auch inhöre – ich vernehme Julia. In allem, was ich spüre – berührt mich Julia. In allem, was ich erfasse – föhl ich mich ergriffen von Julia. Wo immer nichts sichtbar ist – föhl ich mich von allem erblickt.

Was mein Interesse zuerst weckte, war der Eindruck, dass da zugleich eine bildliche Fülle und eine leidenschaftliche oder leidende Aussage war und dennoch eine eigenartige Farblosigkeit, Leere und formelle Distanz. Der Stil eines typisch «coolen» Adoleszenten vielleicht?

Die vielen abgebildeten Gegenstände verlieren/negieren durch die Fülle und das serielle, metonymische Nebeneinander ihre Attribute und Assoziationsfelder, ihren funktionellen Sinn. Gerade nicht das Spezifische wird hervorgehoben, sondern das Allgemeine, Vielfältige, auch Zufällige.

Was aber auffällt, ist die hochkomplexe Struktur, für die es im Text oder der Ikonologie der Vorlage Shakespeares keine Entsprechung oder Erklärung zu geben scheint.

Die geometrische Reihung der Elemente (Bild über Text) oder (Name unter Gegenstand) wiederholt sich morphologisch im Bildganzen: der Block der Elemente oben über der Schrift unten. D.h. die Teile und das Ganze nehmen Bezug aufeinander, in einer Art Verschachtelung. Und wie um diesem Befund Nachdruck zu verleihen, finden wir auch im Text selbst eine analoge Konstellation: zwei Textteile stehen zueinander in Bezug und sind gleichzeitig getrennt durch einen Binde- bzw. Trennstrich. Der erste, grössere Teil handelt vom Mannigfaltigen/Vielen, der kleinere bezeichnet die Eine, Julia. D.h. wir finden im Bild eine strukturelle Selbstähnlichkeit von Elementen und morphologisch eine Verdreifachung, eine Verdichtung, an der wir nicht vorbeisehen dürfen.

So stellen sich die Fragen erneut: Was «passiert» auf dem Bild, im Text? Und wo? Wie ist dieser Stil, diese Struktur motiviert, wodurch wurde sie bewirkt? Wie-So? Welche formbildenden, morphogenetischen Kräfte wirkten hier? Welche Regulationen?

«Was geht hier ab?» würden die Jungen heute sagen.

Wenn wir auf unser (Vor-)Wissen und auf Wiedererkennbares verzichten (müssen), vertraute Kriterien hinter uns lassen und trotzdem uns auf das einlassen, was vor uns ins Auge fällt, uns vom Bild her trifft, erhält dieses «Abgehen» aus der gestellten Frage einen unerwartet bedeutungsvollen Sinn: Es eröffnet sich nämlich ein tiefer Riss, ein Bruch, ich würde sagen ein Abgrund. In einem Strudel, welcher vertraute Regeln verwirft und scheinbar Unsinniges zusammenwürfelt, zeigt sich an dessen Grund eine Bodenlosigkeit. Alles scheint sich der rationalen Logik zu entziehen. Der Schleier des gewohnten Sinns ist zerrissen. Vertraute

Dinge heissen anders. Der immer gleiche Name gilt für Beliebiges. Wort und Bild, Name und Gegenstand, Bezeichnung und Bezeichnetes klaffen weit auseinander oder werden überraschend zusammengefügt. Was zeichnerisch ergriffen wird, ist nicht identisch mit dem, was sprachlich bedeutet wird. Es herrscht Unähnlichkeit, Vieldeutigkeit. Indifferenz sogar gegenüber Widersprüchen und Gegensätzen, Antilogik: die einzigartige «Julia» ist das Mannigfaltige, jegliches noch so Unbedeutende ist identisch mit der einzigen Bedeutung «Julia».

Wir realisieren dramatisch, wie das Bild von einem Werk der Versagung und des Verlustes getragen ist und von dem, was übrigbleibt: der Arbeit der Erinnerung. Es gibt kein einziges Abbild auf dieser Karte, welches das begehrte «Objekt Julia» repräsentiert, aber in allen kleinen Bildchen scheint sie gegenwärtig. Julia ist weder sichtbar noch unsichtbar, sondern ihre Abwesenheit / der Verlust präsentiert sich – visuell – in der mächtigen Leerstelle, im Weiss des Blattgrundes, im Bruch zwischen Bild und Schrift. Diese Leerstelle bildet den ersten zentralen ästhetischen Signifikanten. In der Gestaltung ist die psychische Arbeit von Verschiebungen und Verdichtungen am Werk (im Gleiten von Bedeutungen, im Zeichen (-) oder im zeitlichem Nacheinander und der Gleichzeitigkeit von Elementen oder im Aufheben von Subjekt und Objekt, z.B. zwischen Schreiber und Betrachter oder zwischen Julia als Objekt und dem Subjekt Julia).

Wir erkennen, dass die vorherrschende Konstellation (Bild über Wort) tatsächlich ein Verhältnis darstellt, einem mathematischen Bruch gleich: Zähler über Nenner. Dieses Verhältnis (Material – Bedeutung, Bild – Wort, Imaginäres – Symbolisches) ist nicht eine lineare Beziehung, sondern sie bildet ein nicht umkehrbares Wechselverhältnis. Durch einen Bruch bzw. Strich getrennt sind die Teile unvereinbar und doch unlösbar aufeinander bezogen.

Das ganze Drama der menschlichen Leidenschaften und Polaritäten beginnt sich hier vor unsern Augen in actu zu entfalten! Auch das Geheimnis des Gelingens und Misslingens von Repräsentationen und Repräsentationssystemen.

Wenn wir die bisherigen Befunde und Hypothesen der Sinnzusammenhänge, welche sich bisher vorwiegend auf die ikonische Gesamtstruktur abgestützt haben überprüfen wollen, müssten diese auch die Analyse der Details des Schriftzugs bzw. Textes mit einbinden können.

## Zweiter Teil II – Überprüfung am Detail Schrift und Text

Im Folgenden soll phänomenologisch eine Annäherung an die einzelnen Textelemente und den Schriftzug versucht werden.

Wo ich auch hinschaue – ich sehe Julia (Abb. 3)

- wo, wohin Der Text beginnt mit Ort und Verortung; Perspektive, Ausrichtung. Hinweis auf Antrieb/Intention, zugleich unbestimmtes Überall.
- ich Subjekt I; wer dieses Ich ist, ist nicht eindeutig: Romeo, der Zeichner oder Ich, der Leser/Betrachter? Dadurch wird die Grenze zwischen Sprecher und Untersucher aufgehoben und zugleich ihre Verknüpfung potenziert.
- auch auch verdichtet «wo auch immer» und «auch noch», topologisches und temporales unbestimmtes, immer/überall. Verknüpft implizit Vorangegangenes und zukünftig Mögliches.
- hinschaue Hinschauen ist das gerichtete –wiedererkennende Sehen bzw. Suchen.
- – der Binde- oder Trenn-Strich kennzeichnet sowohl Zäsur wie Übergang (die sog. Kopula). Ambiguität zwischen Vereinigung und Trennung. Er verweist auch auf den Bruchstrich des mathematischen Zeichens. Ausserdem ist dieses kleine Element bildlich eine Art Fleck (franz. «la tache»), unentscheidbar, ob Bild oder Schrift, ob sinntragend oder sinnleer. Es verweist als sog. Gedankenstrich auch auf das Denken. Dieses Element verdichtet die wesentlichen im 2. Teil beschriebenen Aspekte und thematischen Verhältnisse. Es weist sich als zweiter zentraler ästhetischer Signifikant. Zugleich formale Mitte, Mittel der Verbindung/Trennung und bedeutungstragendes Medium. (Abb. 3)
- ich Subjekt II. dieses zweite ich ist nicht identisch mit dem ersten ich («je»). Es ist in der Funktion eines mich («moi») «... schaut mich Julia an». Weist auf die Spaltung im Subjekt.
- sehe im Unterschied zum Hinschauen hat dieses sehen ein reflexives Moment («sehendes Sehen»). Im doppelten Sinn des franz. «regarder» («les choses me regardent»: sie gehen mich etwas an und sie erblicken mich).
- Julia der Text endet mit dem Namen, pars pro toto für die Sprache an sich und die symbolische Ordnung; ein bedeutendes Wort, «die Eine».

Abb. 3

*wo ich auch hinschaue - ich sehe Julia*

Im Schriftzug (Abb. 3) sehen wir exemplarisch, was zugleich typisch für das Zeichnen als Methode gilt, dass die Bewegung der Linie gleich einem Faden, die Gegenstände als Bild einzufangen, anzubinden versucht oder als Schrift Sinn entwirft. Geleitet durch die Bewegung der Linien und des Schriftzugs können wir nachempfinden, dass die Morphogenese der Schrift (und der Zeichnungen) Effekt eines Kräftespiels ist zwischen dem Vermögen der Hand und der Wirk-Kraft der emotionalen Bewegung des Schreibers ebenso wie zwischen Vorbildern und Einbildungskraft: Mimetisch erleben wir mit, wie sich der Schriftzug nach oben spannt um dann mit der sog. Kopula wieder abzusinken.

Nach dem zweiten ich, hier kaum wahrnehmbar, ein grösserer Abstand zwischen den Worten, ein kurzes Zögern oder Aussetzen im Fluss der Schrift, eine kleine Erschütterung, als ob der Schreiber erst jetzt – nachträglich – den Verlust und die Spaltung zwischen ich und mich, Ich und Du bemerkt hätte.

Die Analyse des Textes zeigt in den wesentlichen Zügen dieselben formalen Befunde, Strukturen und Elemente, die wir im ersten Teil gefunden haben und gibt den ikonischen Hypothesen zusätzliche Plausibilität. Was können wir aus diesen phänomenologischen Befunden schliessen für das Verständnis dieses Werkes und darüber hinaus für das Ästhetische als Erkenntnisgegenstand und Medium?

### Dritter Teil – Folgerungen

Das Werk definiert seinen Ort zwischen den Subjekten Autor und Betrachter und dem Modell in der Lebenswelt. (Hier W. Shakespeares Vorlage und das Mädchen.) Es bewegt sich an der Grenze, am Übergang zwischen Bild und Wort, zwischen Wahrnehmung und Einbildungskraft. Genau genommen ist das Werk selbst die Naht (franz. «la suture»), Ausdruck der Dialektik zwischen Material und Bedeutung, zwischen Verlust und Wiederholung. Container von Versagung und Repräsentation!

Das Bild (als tableau) ist also ein Ort. Feld für eine Aufzeichnung und Medium (Matrix) eines zeichnerischen Protokolls, welches die inneren Kräfte und Bewegungen (Emotionen und Motivationen) des Zeichners (Subjekt 1) sichtbar macht (als image). Gleichermaßen Effekt und Ausdruck seines Verhältnisses zu sich selbst und zur Lebenswelt (wie ein Seismogramm). Das Bild war nicht ein Ding, das ich weglegen konnte. Sondern es entwickelte sich als Ereignis. Ein Akt der Aufforderung oder Verführung, der zu sehen gibt und verbirgt, erlebbar macht und bezeugt: sich selbst und etwas.

Das Werk als von mir wahrgenommenes, «bespieltes» geht den Wahrnehmenden, (Subjekt 2) etwas an: Es betrifft, bewegt und ergreift mich.

Dieses Ergriffensein gestaltet seinerseits meine Antwort mit. Was heisst, dass das Werk durch mein Involviertsein, mein Engagement, meine Interpretation und Explikationen erst oder erneut erschaffen wird. Diese Dialektik des Werkes («Dialektisches Bild» W. Benjamins) fordert uns auf, das was wir sehen/erfassen vor dem Hintergrund dessen zu denken, was uns ergreift, d.h. vor dem was wir in Wirklichkeit nicht wissen. Es erfordert eine permanente Kritik des Interpreteten selbst.

Wir haben zwei scheinbar widersprüchliche Bewegungslinien beobachtet:

- a) das Vorgehen des Zeichners, ja seinen Anspruch in Bild und in Schrift die Dinge zu sammeln, zusammenzuhalten und zu ordnen, zu zählen und zu beschriften. Wie in einem Lager oder einer Liste. Es ist die Dimension des Faktischen, des Sichtbaren und Lesbaren.
- b) die zweite Bewegung – das, was «ab-gegangen» ist – hat sich erst im Vollzug der Anschauung entwickelt. Ihre Zeitstruktur ist sprunghaft, flüchtig, momentan. Ein Augenblick in dem dort etwas visuell erfahrbar wird, wo nichts sichtbar aber auch nichts unsichtbar ist: der Lücke, dem Bruch, dem Bindestrich als Fleck. Dort wo uns etwas versagt ist. Dieser Moment, wo sich Verlust/Versagen und Begehren im Bild aktualisieren.

Wir erinnern uns an das angst- und lustvolle «fort-da»-Spiel des Kindes mit der Fadenspule bei S. Freud und J. Lacan. Das Spiel geht ums Weg-Sein und Da-Sein, um das Verlieren und Wieder-Holen, welches das Kind mit den Lautäusserungen «oh» und «ah» begleitet. Das Kind wird vom Verschwinden des Objektes getroffen, affiziert durch Trauer, Angst, freudige Erwartung und Überraschung beim Wiederauftauchen. Das gelingende Wiederholen des Spiels aber hängt an einem buchstäblich dünnen Faden. Das Spiel figuriert den Verlust/Tod und die Wiederkehr als visuelles Phänomen und als lautliche Differenz «o/a». Die latente Möglichkeit des Wiederauftauchens der Spule und deren möglicher Verlust (Versagung) markiert zugleich die Geburt des menschlichen Begehrens, wie der lautlichen Repräsentation (der symbolischen Form). Das Oszillieren von Bewegungslosigkeit und Bewegung des Fadens macht das Objekt lebendig d.h. es wird zum Subjekt.

Wir können feststellen, dass das Bild auf der Theater-einladung weder Dokument, Illustration, noch Symbol i.e.S. ist. Es ist eine «symbolische Form» (E. Cassierer)



mit der komplexen Struktur und zeitlichen Dynamik eines Symptoms (i. S. der Psychoanalyse). «Anzeichen» von latent wirksamen Energien und Zusammenhängen. Aktualisierung des Pathischen in der Form eines Materials oder des Leibes. Ein Nachleben (A. Warburg, G. Didi-Huberman). Was in unserem Beispiel symptomatisch wiederkehrt, ist der verdrängte Verlust und die Unmöglichkeit der Vereinigung. Das Werk präsentiert – i. S. des Symptoms – sowohl den Wunsch nach Verbindung und dessen Ziel Julia wie auch dessen Unmöglichkeit bzw. deren Verlust.

Was im Stil des Zeichners zum Ausdruck kommt, kann als Versuch verstanden werden dem Verlust etwas entgegenzusetzen: eine listenartige Ordnung und Fülle.

Was wir aber visuell erfahren – als Nachleben – konfrontiert uns im Kern mit der Verzweiflung und dem Abgrund, der in der realen Unmöglichkeit besteht, weder den Andern, den geliebten Menschen, noch das künstlerische Werk (ästhetische Ereignis) als Objekt zu erfassen.

In diesem Strudel des Symptomatischen kehrt auch das Drama der erzählten Geschichte Shakespeares wieder: Liebe und Verlust; die zerstörerische Kraft des Versuchs einer Zwangsverheiratung; der Kampf zwischen dem Anspruch der sozialen Gesetzesordnung und dem Begehren als individuellem Antrieb; die Dramatik von Schuld und Scham, bei der letztlich in der Geschichte beide, Romeo und Julia, auf tragische Weise untergehen.

Die Leistung des Bildes als Medium aber ist es, dem Gewesenen und dem Werdenden einen Ort zu geben («avoir lieu», «un lieu à voir»). Das Bild hat das paradoxe Vermögen, Gegensätzliches, Unvereinbares in Material und Form zu verkörpern und das Verlorene (Liebesobjekt) als Verlorenes visuell präsent zu machen.

Die Therapeutik der ästhetischen Überschreitung von Verlust, Gegensatz und Konflikt besteht gerade in

diesem paradoxen Vermögen, in der Gestaltbarkeit und Präsentierbarkeit von Gleichzeitigkeit und Komplementarität, («sowohl-als-auch», abwesend und anwesend, Name / Schrift und Bild) und im Wandlungspotential und der sinnbildenden Kraft von Unschärfe, Plastizität und Mehrdeutigkeit.

Um aber zur Möglichkeit von Erkenntnis i. e. S. und zu therapeutischer Einsicht und Wandlung zu gelangen, braucht es, über die sinnlich-ummittelbar zu erfahrenden «Setzungen» hinaus, eine «Fort-Setzung» (A. Wellmer) z. B. im Spiel, in einem anderen Medium (in unserem Beispiel das Theater und die Interpretation von Songs in der Vorführung).

Letztlich aber erfordert es Formen der Explikation, d. h. der expliziten Verständigung in der Bewegung der Versprachlichung, in Gegenwart einer teilnehmend antwortenden Person.

**Marc Erismann**

*Kunstschaffender und Ausdrucksanalytiker,  
Facharzt Psychiatrie und Psychotherapie FMH  
Archivstrasse 20, 3005 Bern  
praxis@ausdrucksanalyse.ch*