

# Das Ephemere in der Kunst

Interdisziplinäre Betrachtungen  
zwischen Musik und Kunsttherapie

Diplomarbeit

von

illumina

Hochschule für Kunsttherapie Nürtingen

2011

# 1. Theoretische Grundlagen

## 1.1. Intro

Im Zuge dieser Ästhetischen Forschung sind es *Fragen*, die verfolgt werden sollen.

Eine erste Frage, die sich der Leser stellen mag: Was heißt *ephemer*?

Das flüchtige Wesen. Die Geschwindigkeit der Gedanken, vorübereilender *Geistesblitze*.

So schnell wie sie geboren werden, so schnell sind sie wieder verschwunden.

In Sekunden erschaffen sie aber ganze Universen.

Ephemer heißt aber auch: beiläufig, nebensächlich, in der *Zwischenzeit*.

Es ist auch das fragile, immaterielle Wesen der Musik, das zwar zeitweise nachvollzogen werden kann, in seinem prozessualen Werden aber nicht fixierbar ist.

Das Ephemere heißt ferner: Das *Geistige*, Unsichtbare, Verschleierte.

Vom Leben hinter den Bildern, in den Grauzonen des Daseins. Umhüllt vom Fremden.

Wie lässt sich die Notwendigkeit des Werdens und Verschwindens vereinbaren mit dem Bedürfnis, die Ideen *dingfest* zu machen?

Wie können wir unserer Imagination ein Stück Ewigkeit zuweisen, ihnen eine Bleibe in der Wirklichkeit verleihen?

Was hat das mit Kunsttherapie zu tun?

Wie nehmen die Künste unsere Wahrnehmungen in die Pflicht?

Fragen, die nicht direkt nach Antworten suchen, sondern im Zuge ihrer Entwicklung weitere Fragen aufwerfen. Wo kommen sie her? Wo kämen wir hin?

Auch der Sprachstil<sup>1</sup> ist bewegt, neigt zum Mäandern.

Ein Wandern der Gedanken, die schlendernd und mit unstemem Blick die Landschaft beschauen. Das situative, situationistische *Umherschweifen*, das Treiben-Lassen der im Fluss befindlichen Begriffe.

Ungereimtheiten dürfen auftauchen.

Ein schwimmendes Denken.

Vom Leser wird verlangt, dass er sich nicht vor *Verwerfungen* verschließt und ab und an auf gedankliche Sprünge gefasst ist. Auch wenn manche Gedankengebäude nicht vollends ausgebaut werden, sollen diese freilich nicht wieder eingerissen werden.

Sie dürfen bleiben.

Um aber der Vielschichtigkeit der behandelten Thematik gerecht zu werden, wird es gelegentlich nötig sein, vertraute Gebäude zu verlassen und eventuell sogar *Neuland* zu betreten. Brach liegende Begriffe sollen als Nährboden dienen für keimende Prozesse.

Eine erinnernde Geste an die Sehnsucht nach dem Verschütteten.

Eine Ode an den Klang der Fantasie.

---

<sup>1</sup> Essentielle Kerngedanken, zusammenfassende oder abschweifende Betrachtungen werden visuell durch einen Rahmen hervorgehoben. Wenn nicht anders vermerkt, handelt es sich stets um persönliches Material des Autors. Zur Orientierung ist an bestimmten Stellen noch das Entstehungsjahr vermerkt.

## 1.2. Überlegungen zur Ästhetik

### 1.2.1. Grundlegende Betrachtungen

Der Begriff der Ästhetik wurde besonders durch Alexander Gottlieb BAUMGARTEN geprägt. In seinem 1750/1758 erschienenen Werk „Aesthetica“ versucht er, die Besonderheiten sinnlicher Erkenntnisformen herauszuarbeiten. Seine „Aesthetica“ versteht sich als eine neuartige Form der Erkenntnistheorie. Er bezieht sich in dieser Schrift nicht allein auf die *Schönheit* der Gegenstände in Kunst und Natur. Auf einer allgemeineren Ebene ist von einem besonderen sinnlichen Wahrnehmungsvermögen die Rede, einer *cognitio sensitiva*. BAUMGARTEN (zit. n. SEEL; 2003) grenzt die *sinnliche* Erkenntnis deutlich von der *begrifflichen* Erkenntnis ab, die er komplementär dazu positioniert. Um ein vollständiges Erkennen zu erzielen, schlägt er vor, gleichermaßen wissenschaftliches *und* ästhetisches Denken in ihren jeweiligen Qualitäten zu Rate zu ziehen.

Der besondere Zugang, den wir uns über die sinnliche Wahrnehmung erschließen, bedarf einer eingehenden Betrachtung. Auch wenn für die Begriffe *Ästhetische Erfahrung* und *Ästhetische Erkenntnis* sicher keine endgültige Klärung erreicht werden kann, soll zumindest der Versuch unternommen werden, einige prägnante Merkmale herauszuarbeiten. Die Wahrnehmung ist stets bedingt durch den situativen Kontext, in dem sie wirksam wird. In der spezifischen Differenz der ästhetischen Erfahrung zu der Erfahrung im Alltag versucht BRANDSTÄTTER (2008) zu verdeutlichen, wie sich die Wahrnehmung desselben Objektes unterscheidet, wenn es sich in einer veränderten Umgebung befindet. Wir messen einem Glas Wasser eine andere Bedeutung zu, wenn wir ihm auf einem Sockel in einem Museum begegnen, als wenn es vor uns auf dem Küchentisch steht.

Wo manches Objekt von DUCHAMP im musealen Kontext als Anlass dazu dienen können, über den Begriff von Kunst nachzudenken, stellt es im häuslichen Repertoire meist nichts anderes dar, als einen Nutzgegenstand, mit dem wir eine ganz bestimmte Funktion verbinden. Kehren wir allerdings nach dem Museumsbesuch nach Hause zurück, ist es durchaus möglich, dass wir mit einem anderen Blick auf diese Dinge reagieren. Doch nicht nur der Ort, an dem sich das zu betrachtende Objekt befindet, entscheidet über die Art und Weise, mit welchem Anlass wir darüber sinnieren. Auch die Position, aus der wir unseren Blick darauf richten, vermag es, unsere Wahrnehmung zu beeinflussen. Unabhängig von der Situation, die das zu Betrachtende umgibt, kann auch der Modus des Wahrnehmungsvollzugs selbst darüber entscheiden, wie wir etwas bewerten oder verstehen.

Bevor einige Kernmerkmale der Ästhetischen Erfahrung behandelt werden, soll die Frage eine Rolle spielen, inwieweit Wahrnehmung mit Erkenntnis gleichzusetzen ist und wo sich spezifische Unterschiede erkennen lassen.

## 1.2.2. Wahrnehmung und Erkenntnis – Bedingen sie einander?

Am Beispiel der grundsätzlichen Beschaffenheit der Wahrnehmung soll verdeutlicht werden, welchen Anteil ihre konstruktiven Aspekte im Umgang mit der Wirklichkeit einnehmen.

Aus der Kognitionsforschung wissen wir, dass das Bild, welches wir von der Wirklichkeit haben, kein eidetisches Abbild ist. Alles, was wir sehen und hören – um nur die beiden Sinne auszuwählen, auf denen im weiteren Verlauf das Hauptaugen- bzw. Ohrenmerk liegen soll – ist das Ergebnis einer Übersetzungsleistung unseres Gehirns. Diese überführt die elektromagnetischen und mechanischen Reize in einen neuronalen Code, in sogenannte Hirnelektrizitätsmuster, die über die Nervenbahnen verteilt werden. Die Frage, inwieweit das Bild, welches wir erhalten, mit der tatsächlichen Wirklichkeit übereinstimmt, kann also nicht zufriedenstellend beantwortet werden, da jene von außen kommenden Reize einer Reihe umfassender Selektions-, Filter- und Abstraktionsprozesse unterliegen, bis wir davon überhaupt erst Kenntnis nehmen können. Die Informationen, die uns unsere Sinne zur Verfügung stellen, bilden nach eingehender neuronaler Verarbeitung nur eine spezifische Auswahl dessen, was ursprünglich in die Fülle der Außenwelt eingebettet ist.

Unsere Sinnessysteme lassen sich nach BRANDSTÄTTER (2008) als *Medien*<sup>2</sup> verstehen, „die im Rahmen ihrer medienspezifischen Möglichkeiten ausgewählte Aspekte der Wirklichkeit herausfiltern und generieren“ (S.15). Betrachtet man Erkenntnis als das Ergebnis „einer regelbasierten Verknüpfung von Elementen des Denkens“ (ebd.), so lässt sich die Wahrnehmung, insofern sie als „regelbasierte Verknüpfung von Elementen der Wahrnehmung“ (ebd.) verstanden wird, ebenfalls als Erkenntnisleistung klassifizieren. In dem Moment, in dem wir einen Gegenstand als etwas Gegenständliches *wahrnehmen*, können wir ihn auch *erkennen*.

Das soll nicht bedeuten, dass Wahrnehmung und Erkenntnis ein und dieselbe Leistung darstellen. Es ist nur schlichtweg kaum möglich, sie voneinander abzugrenzen, da jede Form der Erkenntnis mit einer spezifischen Form der Wahrnehmung verknüpft zu sein scheint. Beide Prozesse sind unauflösbar ineinander verflochten und es ist erst die Sprache, die versucht, dort Grenzen zu ziehen, wo es im Grunde nur *Übergänge* geben kann. SOLD (2007) schreibt dazu: „Wann immer von ästhetischer Erfahrung die Rede ist, dann ist damit [...] stets Wahrnehmung gemeint und zwar Wahrnehmung in ihrem Eigensinn. Das utopische Moment, das in unseren Konnotationen die Begriffe ‚Ästhetik‘ und ‚ästhetische Erfahrung‘ auflädt, bezieht sich auf die Differenz der ästhetischen Erfahrung oder Wahrnehmung zur sogenannten gewöhnlichen oder alltäglichen Erfahrung“ (S.8).

---

<sup>2</sup> Der Medienbegriff wird in Kapitel 2.2.1. und 2.4. noch eine größere Rolle spielen, wenn Bildende Kunst und Musik miteinander in Beziehung gebracht werden sollen.

BRANDSTÄTTER (2004) versucht, Erfahrungen in zwei Lager zu trennen, indem sie zwischen ästhetischen und nichtästhetischen Umgangsweisen mit der Wirklichkeit unterscheidet. Was unterscheidet die beiden voneinander?

WELSCH (2003) differenziert hier zwischen *Ästhetik* und *Anästhetik*. Während er unter Ästhetik „die Thematisierung von Wahrnehmungen aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen“ (S.1) versteht, bezeichnet er die Anästhetik als etwas, das die *Empfindungslosigkeit* thematisiert. Durch diese polarisierende Gegenüberstellung gelingt es ihm zumindest, dem vielseitig verwendeten Begriff der Ästhetik einen klaren Antagonisten gegenüberzustellen, der die Kehrseite der Ästhetik, nämlich die Abwesenheit von Sensibilität in ihren verschiedenen Stadien verkörpert. Sicher lassen sich die beiden Begriffe nicht so leicht als zwei gegenüberstehende Pole verstehen. Sie mögen sich vielleicht an ihren jeweiligen Extremen berühren und sind daher an ihren äußersten Grenzen nur noch schwer voneinander zu unterscheiden.

WELSCH (2003) fordert ein „Ästhetisches Denken“, das einen besonderen Bund mit der Wahrnehmung eingehen muss, die „sowohl als Inspirationsquelle wie als Leit- und Vollzugsmedium“ (S.46) dienen soll.

Was das ästhetische Denken vom kausalen, begrifflich fixierten Denken unterscheidet, ist die Art und Weise *wie* es zur Erkenntnis gelangt.

Das kausale Denken erforscht die Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge auf logische Verbindungen hin, während sich das Ästhetische Denken mehr den Analogien, den Entsprechungen verpflichtet fühlt. Es wird später noch einmal ausführlich von der Bedeutung des analogen Denkens die Rede sein<sup>3</sup>. Vorerst aber werde ich versuchen, anhand ihrer Kernmerkmale die Besonderheit der ästhetischen Erfahrung herauszuarbeiten.

## 1.2.3. Kernmerkmale der ästhetischen Erfahrung

### 1.2.3.1. Selbstzweck und Bezugsweise

Die ästhetische Erfahrung ist in erster Linie von den Sinnen geleitet. Sie bezieht ihre einzigartige *Sinnlichkeit* aus dem besonderen Verhältnis zwischen Begriff und Anschauung. Auch wenn sie im Grunde begrifflich unbestimmbar bleibt, ist sie „in eine nicht enden wollende Bewegung zwischen Anschauung und Begriff eingebunden“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.30).

Diese Bewegung ist durch ein reflexives Wechselspiel gekennzeichnet, das sich einer endgültigen Bestimmbarkeit fortwährend entzieht. Neben dieser Tendenz zur Offenheit weist ästhetische Erfahrung eine gewisse „*Vollzugsorientierung*“ (SEEL, 2003) auf.

---

<sup>3</sup> Hier sei auf die weitere Ausführung in Kapitel 3 verwiesen, welches die praktischen Aspekte der Wahrnehmung im Bezug zur Ästhetischen Forschung behandelt.

Bewusstsein ist immer Bewusstsein *von* etwas. Das Wesentliche dieser Bezogenheit ist aber nichts Statisches, es wird von einer Art Rhythmus angetrieben. Das Bewusstsein umkreist die Dinge, auf die es sich bezieht aus immer neuen Perspektiven.

Da sie auf die Wahrnehmung selbst bezogen ist, verfolgt ästhetische Erfahrung einen gewissen *Selbstzweck*. SEEL (2003) schreibt dazu: „Etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen – das ist der Schwerpunkt aller ästhetischen Wahrnehmung“ (S.38).

Die feste Ausrichtung auf die durch Erkenntnis und Handlung erreichbaren Ziele erfährt im Kontext des Vernehmens ästhetischer Eigenschaften eine spezifische Lockerung. Sowohl die zeitlichen als auch die räumlichen Umstände sind in besonderer Weise auf den betrachteten Gegenstand bezogen.

Im Erleben des „ästhetischen Präsenz“ (SEEL, zit. n. BRANDSTÄTTER, 2008; S.31) werden Raum und Zeit von äußeren Zwecken losgelöst und unter neue Gesichtspunkte gestellt. Nehmen wir als Beispiel eine Wahrnehmungssituation, in der wir scheinbar ganz im Beobachten „aufgehen“ und das, was uns umgibt für einen Moment vergessen. Die Bedeutung der „objektiven“ Zeit tritt in den Hintergrund und wir begeben uns ganz in einen „Modus des Verweilens“ hinein (SEEL, zit. n. BRANDSTÄTTER, 2008; S.31).

In diesem Zustand der Wahrnehmung erleben wir uns – selbstvergessen oder nicht – selbst als Betrachter. Unsere persönlichen Erfahrungen, Gefühle und Gedanken bilden dabei die Basis für unsere Erfahrung. Dabei wird ein besonderer Selbst- und Weltbezug erkennbar: „In der ästhetischen Erfahrung gehen *Ich-Erfahrung* und *Welt-Erfahrung* eine Einheit ein“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.33). Selbstvergessenheit, kontemplative Teilhabe und die Begegnung mit dem Fremden wirken ineinander. Wir beziehen unsere subjektive Erfahrung auf die objektiven Eigenschaften des Gegenstands. In einem solchen Modus erleben wir uns als Teil einer spezifischen Wechselwirkung zwischen Identifikation und Distanz.

### 1.2.3.2. Abstraktion und Fiktionalität

Während das Bild, welches wir betrachten, durch den Rahmen von der visuellen Umwelt getrennt ist, unterscheidet sich das Musikstück im Grad seiner *Abstraktheit* von den Geräuschen, die uns umgeben. BRANDSTÄTTER (2004) schreibt diesem Zustand der *Fiktionalität* eine besondere Bedeutung zu.

Kunst vermag mittels ihrer Zeichenfunktion auf Wirklichkeiten außerhalb ihrer selbst zu verweisen. Zudem werden beim Betrachten von Bildern und beim Lauschen von Musikstücken Wahrnehmungs-Spielräume eröffnet, die unterschiedliche Zugangsweisen zur Wirklichkeit anbieten<sup>4</sup>. Diese Spielräume können imaginativ betreten werden, sie eröffnen sich im Bewusstsein des Betrachters.

---

<sup>4</sup> Genauere Ausführungen zu diesem Thema im Kapitel 1.3. „Von Zeichen und Bildern“.

Rufen wir uns beispielsweise die Auseinandersetzung mit Alltagsgeräuschen ins Bewusstsein, wie sie von John CAGE betrieben und in Szene gesetzt wurde: Indem sie die Wahrnehmung selbst thematisieren, können Kunst und Musik aus der direkten Alltagswahrnehmung eine ästhetische Erfahrung werden lassen. In der Beschäftigung mit solchen Phänomenen werden unsere Sinne sensibilisiert, wir erfahren eine gesteigerte Aufmerksamkeit für diejenigen Aspekte der Wirklichkeit, welche im alltäglichen Vollzug sozusagen im Vorübergehen aus dem Blick verschwinden.

### 1.2.3.3. Distanz und Differenz

Ästhetische Wirklichkeiten zeichnen sich auch immer durch eine spezifische *Distanz* aus: Zwischen Wahrnehmungsobjekt und dem wahrnehmenden Subjekt, aber auch in Situationen, in denen sich das Subjekt als ein Wahrnehmendes erlebt und sozusagen in einer Meta-Position verweilt.

Gerade im kunsttherapeutischen Kontext spielt die Tatsache eine große Rolle, dass im Akt der Wahrnehmung gleichzeitig eine Identifikation mit dem Objekt möglich ist, das Subjekt sich aber dabei dennoch des fiktionalen Charakters dieses Identifikationsvorgangs bewusst ist.

Neben ihrer objektiv erfahrbaren Wirklichkeit, also der Farbe und Form, ihrem Platz an der Wand oder dem Aufenthalt in der Mappe, verweisen Bilder stets auf *innere*, subjektive Wirklichkeiten. Sie stellen sozusagen ein *Vehikel* dar, mit dessen Hilfe sich die innere, unsichtbare Welt ergründen lässt. Das spezifische Potenzial ästhetischer Erfahrungen lässt sich demnach in der Möglichkeit begründen, das Spektrum der Wahrnehmung von *einer* speziellen Wirklichkeit auf eine Vielzahl potenzieller Wirklichkeiten zu erweitern.

Dieser experimentelle Charakter ästhetischer Erfahrung kann sowohl im rezeptiven als auch im produktiven, gestalterischen Umgang zum Einsatz kommen. Neben der Möglichkeit, eingefahrenen Sichtweisen neue Perspektiven abzugewinnen, lassen sich auch aus dem spielerischen Umgang mit Struktur und Beschaffenheit des Bildmaterials neue Umgangsformen mit dem eigenen kreativen Potenzial erarbeiten.

Gerade im vorsichtigen Auflösen „traditioneller“ Wahrnehmungsformen, beispielsweise durch ein kritisches Hinterfragen gewohnter Umgangsformen, liegt ein besonders wertvolles Potenzial der kunsttherapeutischen Arbeit<sup>5</sup>.

Im Sinne eines Probehandelns können auf der Bildebene verschiedene Möglichkeiten des Erfahrens und des Agierens erarbeitet werden, ohne durch äußere Zwänge und Gefahren daran gehindert zu werden.

---

<sup>5</sup> Der Frage, welche Bedeutung der Ausrichtung des Blicks im kunsttherapeutischen Vollzug zugemessen werden kann, ist ein gesondertes Kapitel gewidmet. In 1.4.2. wird diese Frage noch einmal ausführlicher und differenzierter behandelt werden.

Die Frage, inwieweit dabei die Wahrnehmung als Anlass für Erfahrung dient, kann noch nicht endgültig beantwortet werden. Indem wir ein Bild betrachten, lassen sich zwar Rückschlüsse auf unser Innenleben ziehen, es ist aber dabei noch nicht geklärt, inwieweit bereits unsere Art wahrzunehmen unser Empfinden und unsere Erfahrungen zu beeinflussen vermag. Daher soll nun im nächsten Kapitel der Frage Beachtung geschenkt werden, auf welche Weise die Wirklichkeit in Kontakt mit unseren Sinnen steht und wie diese Beziehung gekennzeichnet sein könnte.

## 1.3. Von Zeichen und Bildern

### 1.3.1. Und das soll Kunst sein? – Versuch einer Annäherung

Die Suche nach der Bedeutung von Kunst hat seit Menschengedenken eine Vielzahl komplexer theoretischer, philosophischer, wissenschaftlicher und spiritueller Erklärungsgebäude hervorgebracht. Ziel der folgenden Fragestellung soll es nicht sein, den Konstruktionskanon um ein weiteres zu vergrößern. Eine hinreichende Erklärung für ein solch schillerndes, polarisierendes Phänomen wie die Kunst zu liefern, kann unmöglich in einer solchen Form erreicht werden. Vielmehr soll durch Hervorhebung derjenigen Aspekte die Verfolgung der eigentlichen Fragestellung vorangetrieben werden.

Welche Funktion hat Kunst? Wie vermittelt Kunst Erkenntnis? Welche Bedeutung hat das Ephemere<sup>6</sup> in diesem Zusammenhang? Wie wirkt Kunst?

BRANDSTÄTTER (2008; S. 68 ff.) verwendet den Begriff der „*Transformation*“.

Im Rahmen von Umwandlungsprozessen werden äußere Reize von unserem Sinnessystem in die jeweilige „Codierung“ übersetzt. Dieser Prozess der Verinnerlichung von Reizen bedarf, um kommuniziert werden zu können, einer weiteren Transformation. Im Zuge der Versprachlichung ist es möglich, Erlebtes und Erinnerunges mitteilbar zu machen. BRANDSTÄTTER (2008) richtet ihren Blick auf die Kunst als grundsätzliches „Kommunikationsmedium“ mit dessen Hilfe „bewusst gestaltete ästhetische Transformation kognitiver und emotionaler Energie unter Verwendung ästhetischer Medien“ (S.70) stattfinden kann.

Um die charakteristische Besonderheit ästhetischer Transformationsprozesse zu verdeutlichen, macht BRANDSTÄTTER (2008) auf die „Unauflösbarkeit“ (S.71) aufmerksam, in der Inhalt, Medium und Form miteinander verbunden sind. Das Ölgemälde einer Landschaft vermittelt ein gänzlich anderes Bild wie eine Radierung, die davon erstellt wurde. Der Inhalt wird bestimmt von dem Medium und der Form, durch die er mitgeteilt wird.

---

<sup>6</sup> Der Begriff des Ephemeren in der Kunst trifft auch auf jene Phänomene zu, die sich an der Schnittstelle zwischen Bild und Ton ereignen. Für die folgende Behandlung soll aber lediglich die Bedeutung des *Dazwischens*, der transzendenten Lücke, des *Im-Begriff-enthaltenen-Gegensatzes* als Erklärung ausreichen.

Durch den Wechsel des Mediums verändert sich auch die Art und Weise, wie sich der Inhalt vermittelt, auch wenn es sich im Grunde um die gleiche äußere Bedingung handelt, die kommuniziert werden soll. Während in der bildhaften Darstellung meist direktere Bezüge zur äußeren Wirklichkeit möglich sind, muss sich die musikalische Gestaltung eines Umweges bedienen: In der sogenannten musikalischen Gestaltung ist es nicht die direkte Abbildung der Wirklichkeit, die nachvollziehbar wird – es ist die *Geste*, die durch die Musik verkörpert wird<sup>7</sup>.

BRANDSTÄTTER (2008) bezeichnet diese Besonderheit als „Meta-Charakter“ (S.71), mit dessen Hilfe sich Musik und Kunst auf bereits vorhandene Transformationen in ihrer historischen Entwicklung beziehen. Dies muss nicht immer der Fall sein.

So verweigern manche Kunstwerke beispielsweise ganz bewusst jegliche Verweiskfunktion, indem sie versuchen, nichts anderes als sich selbst darzustellen.

Der *vertikale Erdkilometer* von Walter DE MARIA, der 1977 vor dem Fridericianum errichtet wurde, entzieht sich dementsprechend nicht nur dem Auge des Betrachters, er befindet sich sozusagen aus verschiedenen Perspektiven unter der Oberfläche des zu Betrachtenden. Das Rohr aus ineinandergesteckten Messingstäben, das einen Kilometer tief in die Erde ragt, kann – je nach Position und Stand der Information des Rezipienten – dazu anregen, über universale Verhältnismäßigkeiten nachzudenken. Es kann aber auch schlichtweg übersehen werden.

Letztendlich scheint die Verweiskfunktion, die Kunst *innerhalb* ihrer Geschichte ausüben kann, nicht nur von den vorhergehenden Ereignissen bestimmt. Auch die durch Medium, Inhalt und Form bedingten Möglichkeiten zur Transformation von Wahrnehmung und Bewusstsein, also der Beeinflussung von Phänomenen *außerhalb* der kunsthistorischen Dimension, spielen eine entscheidende Rolle.

### 1.3.2. Repräsentation, Präsentation und Präsenz

BRANDSTÄTTER (2008; S.77 ff.) differenziert zwischen drei verschiedenen Dimensionen, über die ein Kunstwerk erfahren werden können:

Die Repräsentation, die Präsentation und die Präsenz.

Eine gemalte Tulpe etwa kann für unterschiedliche Dinge stehen: In den mystischen Schriften der Sufis stellt sie unter anderem ein Symbol für die unstillbare menschliche Sehnsucht nach Gott dar. In gemalter Form kann sie aber auch lediglich das schlichte Abbild einer Tulpe sein, die ihr Schöpfer vor sich in der Vase sieht.

Diese sogenannte *Repräsentationsfunktion*<sup>8</sup> kann sich sowohl auf kunstimmanente als auch auf externe Phänomene beziehen. Das Geflecht aus Bedeutungen, welches Kunstwerken über diesen Weg zugeschrieben werden kann, wird durch die sinnliche

---

<sup>7</sup> Hier sei auf Kapitel 2.3. verwiesen, welches sich im Speziellen mit der Frage beschäftigt, wie sich Bild und Ton in der spezifischen Vermittlung von Inhalten unterscheiden.

<sup>8</sup> Die Funktion der *Repräsentanz* wird uns in Kapitel 1.5.2. noch einmal in gesonderter Form begegnen, wenn von Symbolen als ursprünglicher Form psychischer Repräsentanz die Rede ist.

Wahrnehmung aktiviert und mit verschiedensten persönlichen und kunsthistorischen Bezügen in Verbindung gebracht. So kann etwa ein bestimmtes Lied die Erinnerung an die Erfahrungen eines ganzen Zeitraumes beinhalten, in dem es mit Bedeutung angereichert wurde.

Um zum Tulpengemälde zurückzukehren: Neben seiner Fähigkeit, etwas zu repräsentieren, entscheidet auch die Art und Weise seiner *Präsentation* darüber, wie es wahrgenommen wird. Ist es beispielsweise in einem Schaufenster neben modischen Verkaufsgegenständen angebracht, so könnte es als Anreiz dazu dienen, sich anschließend im Geschäft nach einem neuen Wintermantel umzusehen. Liegt es hingegen als Postkarte im Briefkasten vor, vermag es reiche Assoziationen zum letzten Kontakt mit der verreisten Schwester anzuregen.

Die Präsentationssituation „löst im Rezipienten ein bestimmtes Rezeptionsverhalten aus, das die Präsentation als Darbietung erkennt und das zu einer besonderen Art der Aufmerksamkeit für die sinnlichen Eigenschaften des Dargebotenen führt“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.79).

Sprechen wir aber von der Unmittelbarkeit einer ästhetischen *Präsenz*, dem „Erscheinen“ wie SEEL (2003) dieses „sinnlich gegebene“(S.47) Sosein beschreibt, richtet sich unser Augenmerk auf das „Spiel der Erscheinungen“ (S.70) eines ästhetischen Objektes, das wir im Zuge des Vernehmens versuchen zu verinnerlichen. Diese Aufmerksamkeit ist besonders dadurch hervorgehoben, dass sie auf das sinnliche „Gegebensein“ (SEEL, 2003; S.47) des betrachteten Gegenstandes ausgerichtet ist.

9

---

Neben einer besonderen Empfänglichkeit für die *Gegenwärtigkeit* des Erlebten lässt sich die ästhetische Erfahrung aus einer Haltung heraus beschreiben, die sich mehr auf das *Lauschen* konzentriert als auf das *Lokalisieren*.

### 1.3.3. Zeichen der Wirklichkeit

Der Bereich, den das Spektrum ästhetischer Erfahrungen umfasst, erstreckt sich weit über das Segment der Kunst hinaus. Die sinnlichen Erkenntnisformen, von denen hier die Rede ist, beziehen durch ihre gesonderte Position grundsätzliche Umgangsweisen mit der Wirklichkeit mit ein. Diese Wirklichkeit, die wir mit unserem Wahrnehmungsapparat erfassen, ist für uns nur in der Form eines *Bildes*<sup>9</sup> zugänglich, welches das Ergebnis vielschichtiger Prozesse darstellt. Es lässt sich letztendlich als Ergebnis einer *geistigen* Aktivität beschreiben. Über Zeichensysteme wird uns dieses Bild vermittelt. Die Wirklichkeit, welche sich uns hierüber erschließt, ist also „nicht direkt zugänglich, sie ist für uns nicht direkt erfahrbar“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.86).

---

<sup>9</sup> Auf den Begriff des Bildes kann hier nicht näher eingegangen werden. Als Bild soll hier alles verstanden werden, was über die Generierung der Sinnessysteme an Eindrücken im menschlichen Bewusstsein bleibt – also auch Töne, Körpergefühle und olfaktorische Wahrnehmungen.

Die automatisierte Koppelung, die zwischen unseren Sinneseindrücken und den „wirklichen“ Eigenschaften eines Gegenstandes herrscht, sorgt dafür, dass wir „normalerweise nicht zwischen der Wirklichkeit und unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit unterscheiden. Wir nehmen Wirklichkeit ‚wahr‘, das bedeutet, wir halten unsere Wahrnehmungen für wahr. Wahrnehmung und Wirklichkeit fallen zusammen“ (BRANDSTÄTTER, 2004; 87).

Diese Ähnlichkeit, auf der unser Eindruck der Wirklichkeit beruht, lässt sich über Analogien erklären, die eine Brücke schlagen zwischen den tatsächlichen Eigenschaften des Gegenstandes und dem Bild, was wir davon erhalten. Die Konstruktion von Ähnlichkeitsbeziehungen lässt sich als „zentraler Mechanismus unserer Wahrnehmungs- und Erkenntnisleistungen“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.97) beschreiben, mit dessen Hilfe wir durch Ordnung und Strukturierung unserer Wahrnehmung für Orientierung sorgen. Der Metapher fällt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu. Es soll nun untersucht werden, in welcher Weise sich die Eigenschaften der Metapher auf den Bereich der Wirklichkeitsverarbeitung und der Identifikationsmöglichkeiten mit künstlerischen Gestaltungen anwenden lassen.

### 1.3.4. Metapher und Weltvermittlung

Der bedeutende Unterschied zwischen dem analogen und dem kausalen Denken liegt in der Art und Weise, wie sie zur Erkenntnis zu gelangen suchen. Das kausale Denken ist auf logisch nachvollziehbare, konventionalisierte Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung ausgerichtet. Es strebt nach präziser Vermittlung und begrifflicher Eindeutigkeit. Dem analogen Denken hingegen liegt die Herstellung von Ähnlichkeitsbeziehungen, von Analogien zugrunde.

Begegne ich beim Spaziergang durch die Bahnhofshalle einem Vogel, der über meinen Kopf hinweg fliegt, kann ich daraus folgern, dass sein Aufenthalt wohl den Grund hat, dass er hier eine zuverlässige Nahrungsquelle vorfindet, da es durchaus passieren kann, dass viele Menschen in der Hektik ein Stück ihres in Eile verzehrten Mittagessens verlieren. Ich kann aber auch, angeregt durch die Flügelschläge des Vogels, *im übertragenen Sinn*, an Träume aus der Kindheit erinnert werden, in denen ich selbst des Fliegens mächtig war und über den Köpfen der Menschen entlang segelte.

In einer solchen Verbindung, die auf den ersten Blick zufällig erscheinen mag, wird das Denken in Analogien wirksam. Die Flügelbewegungen des Vogels rufen Assoziationen hervor, die über die Ähnlichkeitsbeziehung mit dem betrachteten Geschehen verknüpft sind. Diese Beziehungen zwischen zwei ähnlichen Merkmalen „werden nicht einfach in Objekten vorgefunden, sondern sie werden über eine analogisierende Objektbeziehung generiert“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.22).

Das Feld, welches durch ein solches Denken eröffnet wird, macht gerade den *Zwischenraum*, der sich innerhalb der zu vergleichenden Objekte erstreckt, zu einem

fruchtbaren Nährboden für bilderreiche, prinzipiell unabgeschlossene Welten. Dieser Zwischenraum ist es, dem ich auch die Eigenschaft des *Ephemeren* zuschreiben möchte. Es handelt sich um einen flüchtigen Übergangsbereich, dessen aktives Wesen erst in der Bewegungstendenz lebendig wird, die sich zwischen den zueinander in Beziehung gebrachten Elementen entwickelt.

Das Subjekt, das mit der Metapher in Kontakt kommt, ist in seiner Vorstellungskraft herausgefordert, es „wird gezwungen, die beiden Begriffe in einer anschaulichen Vorstellung miteinander zu verbinden“ (SOLDT, 2007; S.349).

Ein kurzes Beispiel soll diese These näher beleuchten:

Betrachten wir die Wörter: „*tanzende Unsicherheit*“, so haben wir die Möglichkeit, uns beim ersten Blick für eines der beiden zu entscheiden. Richten wir uns auf die „Unsicherheit“, so ist es wahrscheinlicher, dass wir die negative Konnotation, welche wir damit verbinden, erleben. Sei es nun das Gefühl einer fehlenden Gewissheit oder eine bestimmte Art und Weise, wie wir mit einer ängstlichen Haltung auf etwas Unbekanntes reagieren. Das Verb „tanzen“ hingegen bietet uns im Gegensatz dazu mehr positive Assoziationsmöglichkeiten an. Einerseits die freie, spielerische Bewegung im Raum, andererseits die relativ spontane körperliche Reaktion auf musikalische Einflüsse. Die „emotionale Unruhe“, die „semantische Spannung“ (SOLDT, 2007; S.350), welche aus der potenziellen Differenz der Begriffe erwächst, veranlasst den Betrachter dazu, eine Verbindung zu suchen.

Stellen wir uns zunächst einmal die Unsicherheit als ein Wesen vor, das tanzt.

Entscheiden wir uns für die Leichtigkeit, mit der sie ihren Tanz vollzieht oder lassen wir uns von den unangenehmen Aspekten der Unsicherheit verleiten?

Je nachdem auf welche Seite wir uns konzentrieren, steht es uns frei, anschließend in die andere Richtung zu schauen. Wir können die Unsicherheit personifiziert erleben, als eine Art Charakter, der sich über uns lustig macht und tanzend Kreise um uns zieht. Wir können aber auch im Tanzen ein Gefühl sehen, das die Wirkung der Unsicherheit mildert und uns dazu befähigt, leichter damit umzugehen.

Im Prinzip sind unserer Fantasie im Bereich der Metapher kaum Grenzen gesetzt.

Lediglich die Bedeutungsgrundlage der zueinander geführten Elemente ist durch die verwendeten Begriffe vorgegeben.

Es bedarf einer *schöpferischen Leistung*, um die beiden miteinander in Beziehung zu setzen. SOLDT (2007) bezeichnet die Metapher daher als das „sprachliche Vehikel der Imagination“ (S.350). Da die Spannung, welche die Metapher erzeugt, nur durch den direkten Einfluss der Imagination gelöst werden kann, braucht es den aktiven Einsatz kreativer Übersetzungskräfte. Auch wenn in unserem Beispiel mehr die bildliche, vorstellungsgeladene Eigenschaft der *Sprache* hervorgehoben wurde, so ist das Prinzip

der Metapher grundsätzlich auch als *Denkfigur* zu verstehen, die erst im sekundären Prozess versprachlicht wird.

Der verbalsprachlichen Vermittlung metaphorischer Inhalte sind aber eindeutige Grenzen gesetzt, da sie nur unter bedingten Umständen intersubjektiv nachvollzogen werden können. „Metaphorisches kann weder von mir selbst, noch auch vom Anderen sogleich unter (vor-) vorhandene Begriffe subsumiert werden, sondern muss gleichsam eigens realisiert und je individuell ausgestaltet werden. Damit wird die allgemeine Struktur der Begriffe gleichsam subjektiviert, begrifflich gefasste Erfahrungen können durch ihre metaphorische Transzendierung als unmittelbar eigene erlebt werden“<sup>10</sup> (SOLDT, 2007; S.354).

Die metaphorische Ähnlichkeitsbeziehung erfährt also ihre besondere Qualität primär im „persönlich-subjektiven, körperlich-einmaligen Vollzug der Erkenntnis im Augenblick“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.37). Die „Übertragung eines an einen Begriff gebundenen Vorstellungsinhaltes auf einen anderen“ (S.25) ist das Grundprinzip der Metapher. Sie lässt das Ähnliche zwischen den miteinander in Beziehung gebrachten Phänomenen wirksam werden (Vgl. S.26 ff.) und ermöglicht es uns, „eine Art der Erfahrung von einer anderen Art der Erfahrung her partiell“ zu verstehen (S.27). Ähnliches, in der metaphorischen Interpretation erschlossen, lebt mehr vom *Wie* der Darstellung als von dem *Was* des Dargestellten.

## 1.4. Kunst und Wirklichkeit

### 1.4.1. Vehikel der Imagination

Wie ist es nun möglich, dieses Prinzip der Ähnlichkeit auf die Kunst zu beziehen? Wie wir gesehen haben, schaffen sowohl Kunst als auch Musik „Wirklichkeiten parallel zu den nicht-ästhetischen Wirklichkeiten. Einerseits bilden sie damit Wirklichkeiten für sich, andererseits aber nehmen die ästhetischen Wirklichkeiten auf die nicht-ästhetischen Bezug“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.28).

BRANDSTÄTTER (2008) bringt den sinnlich orientierten, auf Analogien beruhenden Charakter der Metapher in Verbindung mit der ästhetischen Erkenntnis: „Nähern wir uns Kunst als sinnlichem Phänomen, so aktiviert sie unser analoges Wahrnehmen und Denken. Verstehen wir sie darüber hinaus als zeichenhafte Metapher, so kann die Auseinandersetzung mit ihr zu metaphorischer Erkenntnis führen“ (S.35 ff.). Diese Erkenntnis findet sich überall dort, wo „eine Übertragung von Eigenschaften des künstlerischen Phänomens auf Eigenschaften eines nicht-künstlerischen Phänomens stattfindet“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.36).

---

<sup>10</sup> Diese Möglichkeit, über subjektiv aufgeladene Bedeutungen emotionale Inhalte zu vermitteln wird uns in Kapitel 1.5.3. noch einmal begegnen, wenn der Versuch wird, den Einsatz der Metapher im kunsttherapeutischen Kontext auszuloten.

„Wir machen uns die Wirklichkeit zu eigen, indem wir unvertraute Aspekte der Wirklichkeit mit der Brille vertrauter Aspekte betrachten“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.29). Die Besonderheit ästhetischer Erkenntnis liegt demnach in ihrer Nähe zum analogen Denken, welches sich besonders der Qualität metaphorischer Verhältnismäßigkeiten bedient.

Was in der Kunst vermittelt wird,  
ist also eine spezifische Form der Erkenntnis –  
eine Art subjektiv ausgewählter Ausschnitt,  
wie der Künstler die Dinge sieht  
und wie sich deren Eindruck in ihm niederschlägt.  
Dahinter scheinen Kräfte aktiv zu sein,  
die manche Erfahrungsräume des Rezipienten  
an bestimmten Stellen aufleuchten lassen.  
Etwas hinter den Bildern kommt zum Vorschein.  
Etwas, das die subjektive Bezogenheit ausmacht.  
Wir fühlen uns in bestimmten Situationen  
von Kunst angesprochen  
– unsere Seele tritt in Resonanz.

Gerade dem *Blick* kommt in diesem Zusammenhang eine gesonderte Bedeutung zu. Ist es doch gerade seine Ausrichtung, durch die wir für Orientierung sorgen und uns im Zugang zu den Werken der Bildenden Kunst verschaffen.

Aus diesem Grund soll als nächstes die Bedeutung der metaphorischen Erkenntnis im Bezug zur kunsttherapeutischen Praxis näher beleuchtet werden.

#### 1.4.2. Von der Flexibilisierung des Blicks

Das Netz an Erfahrungen, welches sich über alle Sinne erstreckt  
ist gewoben aus Bedeutsamkeiten,  
in denen sich unsere Wirklichkeit spiegelt  
dort wo sie aufgefangen wird.

Gleichsam verinnert, wie zurückerobert aus der Erinnerung,  
öffnet uns das Nichts hinter dem Verstehen die Augen,  
öffnet uns die Stille hinter dem Fühlen die Ohren  
für das *Eigentliche*.  
Dahinter liegen Welten.  
Umrandet durch den medialen Rahmen  
den uns unsere Sinne zuweisen.

Betrachtet man künstlerische Vorgänge als *Suchbewegungen*, als Versuch des Künstlers, sich der Wirklichkeit über den Weg ästhetischer Mittel anzunähern, so ist es wichtig, darauf zu achten, die Komplexität und die Vielfalt künstlerischer Erscheinungsformen nicht auf vereinfachte Prinzipien zu reduzieren.

Die Parallelen zwischen der Suche des Künstlers und dem Versuch eines jeden Menschen, eine adäquate Form des Umgangs mit seinen individuellen Lebensthemen zu finden, bieten sich als geeignete Grundlage an, um die Bedeutung ästhetischer Auseinandersetzungen im Kontext des Therapiegeschehens nachvollziehen zu können. Es ist aber definitiv nicht meine Absicht, hierfür eine neue, umfassende theoretische Basis zu entwickeln. Es soll lediglich der Versuch unternommen werden, mit der Hilfe der im Vorfeld behandelten Sichtweisen grundsätzliche Phänomene der kunsttherapeutischen Arbeit zu betrachten. Die folgenden Ausführungen verstehen sich vorwiegend als *Skizzen*, mit deren Hilfe ich versuchen werde, die Zusammenhänge zwischen Therapieprozessen und dem Potenzial der ästhetischen Erkenntnis nachzuzeichnen und einzukreisen.

Wie ich bereits angedeutet habe, sehe ich gerade in der spezifischen Ausrichtung des Blickes eine bedeutende Möglichkeit, sozusagen bereits in der Wahl der Perspektive das Feld des Betrachteten zu modifizieren.

Eine Betonung der visuellen Vollzugsqualitäten des rezeptiven Betrachtens soll freilich nicht die unmittelbare Materialerfahrung im Schöpfungsprozess vernachlässigen. In einer Welt jedoch, in der wir kontinuierlich mit einer Vielzahl an Bildreizen überflutet werden, in der ein aktiver Betrachter sich immer mehr zum passiven Zuschauer wandelt, scheint mir die Fähigkeit, bewusst aus dem Pool der Bilder selektieren zu können, von wachsender Notwendigkeit.

Die vertiefte Auseinandersetzung mit dem inhaltlichen Bildmaterial, welches, vom Patienten in der Therapiestunde eigens produziert, mit subjektiven Bedeutungen angereichert wird, vermag es, den Blick zu *schärfen*.

Ziel einer solchen Intensivierung ist es, die Organisation der Wahrnehmung auf ein anderes Niveau zu heben. In der Intentionalität<sup>11</sup> des Betrachtens, der individuellen Ausrichtung der Aufmerksamkeit, liegt die Möglichkeit, bestimmte Aspekte des Bildes hervorzuheben und deutlicher im Bewusstsein erscheinen zu lassen. Ein solcher Aspekt kann ein aktuelles Lebensthema oder konflikthafte Erfahrungsanteile sein.

Die durch den Ausdruck im Bild personifizierten Gedanken und Gefühle sind mit vielschichtigen Bedeutungsebenen angereichert. Sie können durch die Unterstützung des Therapeuten als lebendiges Gegenüber erlebt und in einen dialogischen Beziehungsmodus gebracht werden. Die Beziehung zwischen Therapeut und Patient

---

<sup>11</sup> Der Begriff Intentionalität wie er hier gebraucht wird, lehnt sich an die phänomenologische Methode nach HUSSERL an. Die phänomenologische Kunsttherapie geht davon aus, dass der Mensch durch die qualitative Erkundung seiner Erlebensqualitäten in eine veränderte Beziehung zu seinen innerpsychischen Kräften treten kann (Vgl. BETENSKY, S.16f. in: RUBIN).

dient in diesem Fall dazu, sich gemeinsam an die auf das Bild projizierte Bedeutung anzunähern. Dabei ist die Erarbeitung eines gemeinsamen *Nenners* von großer Bedeutung. Dieser bildet sozusagen die Basis der Kommunikation über das Werk des Patienten. Um jedoch ein gegenseitiges Verständnis zu entwickeln für die Äußerungsqualitäten und die Modi der Kommunikation, welche sich im Kontakt eröffnen, muss eine spezielle *Lebendigkeit* aufrechterhalten werden.

Ein gewisses dynamisches Spiel, das sich sowohl in der Verständigung zwischen Patient und Therapeut, als auch zwischen dem Werk und dessen Schöpfer vollzieht. Dieser „Spielraum“ ist vorwiegend imaginativer Art.

Er kann unter Anleitung des Therapeuten vom Patienten dazu genutzt werden, seinen eigenen Blick zu *flexibilisieren*<sup>12</sup>. Im freien Experimentieren mit der eigenen Betrachtungsweise wird es für den Patienten möglich, eigene Schwierigkeiten im Umgang mit Lebensthemen zu erkennen und auf neue, beweglichere Art und Weise zu betrachten.

### 1.4.3. Ambiguität und Offenheit

Welche Rolle spielt nun die Besonderheit der ästhetischen Erkenntnis in diesem Zusammenhang? „Ästhetische Erkenntnis hat ihre Wurzeln in unbewussten Prozessen, sie ist im individuellen und [...] im kollektiven Unbewussten verankert. Sie vollzieht sich im Wechselspiel zwischen bewussten und unbewussten, sprachlichen und nichtsprachlichen Prozessen“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.37).

In der metaphorischen Aneignung von Erfahrungen, welche gerade im Umgang mit künstlerischen Medien vorwiegend sinnlicher Natur ist, ist es möglich, das spezifische Potenzial des ästhetischen Erlebens für den therapeutischen Prozess nutzbar zu machen. LIMBERG (1998) spricht vom „Zulassenkönnen der Erfahrung eines ungerichteten Zustands“ (S.41) und der „Unvereinbarkeit neuer Erfahrungen mit den bisher gültigen Mustern“ (S.42), welche es zu erkennen und zu akzeptieren gilt. Ziel einer solchen Fähigkeit - im Sinne einer „Ambiguitätstoleranz“ - ist es nicht, sämtliche Spannungen aufzulösen, sondern ein gewisses „Fließgleichgewicht“ (ebd.), eine ausgeglichene, dynamische Bewegung zwischen den Polen der Erfahrung anzustreben. Inhalte, die für den Patienten auf den ersten Blick nicht vereinbar, sozusagen *widersinnig* erscheinen, können in manchen Fällen mittels der polyvalenten<sup>13</sup> Eigenschaft der Metapher in ihrer Widersprüchlichkeit zumindest ein Stück weit erträglicher gemacht werden.

---

<sup>12</sup> In Kapitel 1.4.3. wird dieser Aspekt noch einmal ausführlicher behandelt.

<sup>13</sup> In Musik und Literaturwissenschaft spricht man von der *Polyphonie*, bei der verschiedene Stimmen ein gleichberechtigtes Nebeneinander führen, ohne sich voreilig zu einer gemeinsamen Melodie zu verbinden. Gerade in Bezug auf die gleichwertigen Deutungsmöglichkeiten symbolischer Äußerungen scheint mir dieses Bild besonders sinnvoll. Im Kapitel .. soll dieser Umstand noch einmal einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Betrachtet man die Wahrnehmung selbst als dynamisches Wechselspiel sich ergänzender Kräfte, so liegt darin bereits die Möglichkeit enthalten, jene ihr innewohnende Tendenz zur Beweglichkeit für therapeutische Zwecke kreativ einzulösen.

Erinnern wir uns an die Mehrdeutigkeit, die uns die Metapher vermittelt: Sie spiegelt unsere vielfältigen Erfahrungen mit der Wirklichkeit und vermag es, neue Perspektiven für diejenigen Aspekte zu eröffnen, die vom gewohnten Blick als abgeschlossen klassifiziert werden. Überall dort, wo die Vermittlung prinzipiell unabgeschlossener, multiperspektivistischer Erkenntnis gefragt ist, kann die Wirkung der Metapher in Betracht gezogen werden. Ihre Nähe zum analogen, auf Ähnlichkeitsbeziehungen beruhendem Denken erschließt nicht nur vielschichtige Ebenen der Erfahrung, sie verkörpert in bestimmter Weise die wesentliche Bereitschaft zur Offenheit, zur prinzipiellen Unabgeschlossenheit im Umgang mit den Dingen.

#### 1.4.4. Die Metapher in der Therapie

Bevor die Bedeutung der Metapher für den therapeutischen Kontext untersucht wird, sollen kurz die Parallelen zwischen Kunst und Therapie skizziert werden.

Sowohl die Situation, in der Kunst produziert und rezipiert wird, als auch die Behandlungsstunde, unterscheiden sich deutlich von alltäglichen Erfahrungen.

Beide leben von einer gewissen Freiheit, die mehr oder weniger verantwortungsvoll ausgestaltet werden will. In beiden spielt die *Erkenntnis* eine jeweils entscheidende Rolle, indem sie eine Brücke schlagen soll zwischen Realität und Fiktion.

In der Therapie braucht es die Erkenntnis, um die Situation verstehen zu können, in der sich der Patient befindet. Unbewusste Inhalte sollen dem Bewusstsein zugänglich gemacht werden, damit die Ursachen und Zusammenhänge der aktuellen Lebenssituation näher durchleuchtet werden können.

Kunst vermittelt, wie bereits erläutert wurde, eine spezifische Art der Erkenntnis, die sich von herkömmlichen diskursiven Erkenntnisformen unterscheidet.

Durch Irritation oder Kontextverschiebung, also durch Modifikation gewohnter Umgangsformen, erreicht der Künstler ein *Umdenken*, mit dem er vertraute und eingefahrene Betrachtungsweisen hinterfragt und auslotet.

Wie können nun diese beiden Erkenntniswege im kunsttherapeutischen Rahmen zueinander geführt werden?

Patient und Therapeut müssen lernen, einander zu verstehen.

Indem der Therapeut ein ehrliches Interesse am Werk des Patienten bekundet, signalisiert er die Bereitschaft, an der persönlichen Bedeutung für den Patienten teilhaben zu wollen. Gelungene Interaktion zeigt sich im kunsttherapeutischen Kontext aber nicht nur im persönlichen Kontakt, sie kann auch über das Werk realisiert werden.

Die von VAHINGER postulierte „Als-Ob-Position“ (Vgl. SMIKALLA-WEIER, 2004; S.62 ff.), welche dem „*Probehandeln*“ nach FREUD sehr nahe steht, ermöglicht es dem Patienten, aus einem sicheren Abstand zu den eigenen Vorstellungsmustern neue Perspektiven zu erkunden.

Welche Rolle nimmt in diesem Zusammenhang der Kunsttherapeut ein?

SMIKALLA-WEIER (2004) schreibt dazu: „Die Kunst des Therapeuten besteht darin, sich ganz in die Erlebenswelt des Hilfesuchenden zu begeben und diese vor seinem inneren Auge als Bild bzw. rezeptionsästhetisches Produkt entstehen zu lassen. Stellvertretend richtet er seine Wahrnehmung auf das, was dem Erlebten des Patienten nicht zugänglich ist. Dabei übernimmt er eine Art Patenschaft für das Ausgegrenzte und Abgekapselte des Patienten, auch für das Noch-nicht-Gelebte“ (S.111). Hierfür braucht der Therapeut aber nicht nur ein hohes Maß an Sensibilität für das eigene Erleben. Um seine Wahrnehmung empathisch kommunizieren zu können, muss er sich einer Sprache bedienen, die der Patient verstehen kann.

Hier bietet sich gerade die *bildliche* Sprache an, welche durch die Verwendung von Metaphern lebendig wird. Schließlich ist es gerade die Verknüpfung von Sinnlichem und Sinnhaften, welche die Wahrnehmung in Bewegung bringt.

Metaphorische Sprache schwingt, wie wir bereits gesehen haben, zwischen Rationalität und intuitiver Erkenntnis. In der Vermittlung der sinnhaften Zusammenhänge lebendiger Wesensbezüge liegt die besondere Qualität der Metapher. Mit ihrer Hilfe ist es möglich, dass der Patient sozusagen aus der Perspektive eines Künstlers auf die Bilder seiner Wirklichkeit schaut. Wird dem Patient schließlich bewusst, dass er selbst als Produzent solcher Bilder aktiv in seiner Lebensgestaltung tätig werden kann, ist es möglich, das schöpferische Potential gewinnbringend zu nutzen.

Als Aufgabe des Therapeuten kann es verstanden werden, den Patienten dabei zu unterstützen, den *Bezugsrahmen*, den er auf seinen Beobachtungsgegenstand anwendet, flexibel einzusetzen. Er hilft ihm dabei, diesen in seinen subjektiven Besonderheiten zu erkennen und einen situativ angemessenen Einsatz zu organisieren. Der Kunsttherapeut „koordiniert die Koordination von Perspektiven“ (BUCHHOLZ, zit. n. SMIKALLA-WEIER, 2004; S.114). Dazu muss er aber gelernt haben, selbst flexibel damit zu operieren und von allzu verengten Perspektiven abzusehen.

Die Metapher schafft eine „Einheit von Gegenstandsdarstellung und Perspektiveneröffnung“ (S.119). Versteht er die vom Therapeuten verwendete Bildsprache, hat der Patient die Möglichkeit, „Dinge oder Ereignisse genau so zu sehen, wie es der Metaphernproduzent durch die Metapher suggeriert“ (ebd.). Durch das Aufgreifen metaphorischer Äußerungen des Patienten kann der Therapeut mit dessen Gedankenwelt in Kontakt treten. Modifiziert er diese Äußerungsqualitäten unter Berücksichtigung ihrer grundlegenden Funktion, ist es ihm möglich, dem Patienten alternative Sichtweisen anzubieten, ohne ihren spezifischen Ausgangswert zu vernachlässigen.

„Indem man *an* und *in* der Metapher arbeitet, wird ein Kippeffekt erreicht, der eine Neuorganisation nach sich zieht“ (SMIKALLA-WEIER, 2004; S.120). Konflikte werden somit weder umgangen, noch eindeutig eröffnet. Durch eine vorsichtige metaphorische Andeutung werden sie *an*- und nicht *ausgesprochen*. Es entsteht ein interaktives Verständnis. Der Therapeut kann seine eigenen Sichtweisen vermitteln und dem Patienten vor Augen führen, „dass die Dinge nicht nur sind, sondern gesehen werden als etwas“ (BUCHHOLZ, zit. n. SMIKALLA-WEIER, 2004; S.119).

Um aber die Besonderheit der metaphorischen Eigenschaften vor dem Hintergrund therapeutischer Prozesse besser verstehen zu können, ist es sinnvoll, die Metapher hinsichtlich ihrer Unterschiede und Zusammenhänge zum Begriff des Symbols zu untersuchen.

## 1.5. Metapher und Symbol im Dialog

### 1.5.1. Bedeutung statt Deutung

Im Rahmen der Behandlung unterstützt der Therapeut den Patienten dabei, sein Erleben in Bezug auf das Werk zu strukturieren und zu organisieren. Die Produktion von Kunstwerken steht weniger im Vordergrund als die „Objektivierung der eigenen Persönlichkeit“ (HENCKMANN, 2004; S.242). Die im Werk sedimentierten Empfindungen sollen durch Visualisierung dem zensierenden Eingriff psychischer Abwehr- und Kontrollmechanismen entgehen. Die visuelle Vorstellungskraft dient dabei als quintessentieller Rohstoff für die Möglichkeiten zur Symbolisierung.

CASSIRER (zit. n. SMIKALLA-WEIER, 2004) sieht im Symbol ein artifizielles Medium, mit dessen Hilfe sich der Mensch Teile der Wirklichkeit aneignet und einen Zugang zur Ideenwelt von Religion, Kunst und Wissenschaft erschließt. CASSIRER (zit. n. SMIKALLA-WEIER, 2004) geht dabei so weit, dass er behauptet, wir könnten die Wirklichkeit „nicht anders als symbolisch wahrnehmen“ (S.134). Er begreift das Symbol als Zeichen, mit dessen Hilfe eine Bedeutung, der spezifische Sinngehalt einer Erfahrung, realisiert werden kann.

Aber auch die Metapher vermittelt eine Botschaft, einen bedeutsamen Inhalt. Wie ist es möglich, die beiden voneinander abzugrenzen?

EGGER (2001) verwendet den Begriff der Metapher folgendermaßen: Metaphern spiegeln unsere Erfahrungen in der Welt wieder und vermitteln uns neue Perspektiven zu einem Sachverhalt, der uns bereits bekannt ist. Sie postuliert, dass die Metapher einen *Sinn* hat und keine Bedeutung hat. Das Symbol hingegen versteht auch sie als ein „bedeutungsvolles Zeichen“ (S.27), welches kulturell definiert ist, aber auch natürlicher Herkunft sein kann. Sie schreibt weiterhin: „Während das Symbol zu Einsicht und Verständnis führt, wird man von der Metapher zum Schweifenlassen und zur Erleuchtung geleitet. Während das Symbol abschließt, öffnet die Metapher“ (S.26).

EGGER (2001) warnt in ihrem Buch „Der gemalte Schrei“ an mehreren Stellen davor, das intensive Gefühl der Überraschung und der Ergriffenheit, welches der Patient erfährt, wenn er mit einem natürlichen Symbol in Berührung kommt durch vorschnelle Deutung durch den Therapeuten zu reduzieren. Dies sei der Fall, wenn der Patient vom Therapeut dazu ermutigt werde, unter Anleitung persönliche Symbole zu entwerfen. Sie setzt sich vehement dafür ein, die unreflektierte Verwendung vereinfachter Symboldeutungen in der Therapie zu hinterfragen und stattdessen den unauflösbaren, spannungsgeladenen Charakter der Metapher für die therapeutische Arbeit in Erwägung zu ziehen. Mir scheint es zwar etwas übertrieben, im Zusammenhang mit der Metapher von „Erleuchtung“ zu sprechen, dennoch soll im Folgenden das Verhältnis zwischen Symbol und Metapher näher betrachtet werden. Die folgende Gegenüberstellung soll nicht dem Aufrütteln von neuen Kontroversen dienen. Es soll nur gezeigt werden, wie es möglich sein könnte, die spezifischen Charakteristika und Vorzüge miteinander zu vergleichen und womöglich auszusöhnen.

### 1.5.2. Symbole und Zeichen

So wie das Symbol an vielen Stellen in kunsttherapeutischer Literatur verwendet wird, gleicht es eher dem, was als reines *Zeichen* beschrieben werden kann. Im „echten“ Symbol sind verschiedenartige Bedeutungsebenen unlösbar miteinander verwoben. Im strengen Gegensatz zu diesem Facettenreichtum steht die eindeutige Zuweisung der Zeichenfunktion. Als stellvertretendes Beispiel sei das Verkehrszeichen genannt, dem eine eindeutig definierte Funktion zugewiesen werden kann. Die im Symbol codierten Bedeutungen hingegen transzendieren die bewusst artikulierbaren Inhalte. Auch wenn diese in ihrer symbolisch verklärten Form auf unbewusste Energien verweisen, so können sie im Umkehrschluss durch verbale Definition nicht in ihrer Ganzheit und in ihrer Komplexität erfasst werden.

Folgt man der psychoanalytischen Schule, so schlagen sich frühe Beziehungserfahrungen als innere *Repräsentanzen* nieder, die in symbolisierter Form als Ausdruck früher Beziehungserfahrungen zu verstehen sind<sup>14</sup>. Sie werden im Rahmen ihrer unbewussten Entstehung symbolisch verklärt, um nicht den zensierenden Aktivitäten des Bewusstseins anheimzufallen. Der Kern dieser Aussage kann verstanden werden als eine ererbte oder anerzogene *Bereitschaft*, die Welt auf eine bestimmte Art und Weise wahrzunehmen. Sowohl Metapher als auch Symbol verweisen beide in etwas Offenes. Die Mitteilungstendenz des Symbols ist „angeboren“.

---

<sup>14</sup> Aus Platzgründen sei hier auf das Konzept der Mentalisierung nach FONAGY (2008, 2003) verwiesen, welches sich auf einer Kombination der Gedanken aus der aktuellen Entwicklungspsychologie, der Psychoanalyse und kognitionspsychologischer Modelle stützt. Aus meiner Sicht stellt diese Theorie ein modernes, in der Praxis besonders effektives Vorstellungsmodell dar, mit dem sich viele Zusammenhänge gut erklären lassen.

Die Metapher muss mehr oder weniger bewusst erzeugt werden, während das Symbol seinen Ursprung im Unbewussten hat. Die Informationen, die vom Symbol vermittelt werden, sollen ein psychisches Gleichgewicht wiederherstellen, indem sie auf unerlöste „Schattenanteile“ verweisen, die es nach JUNG (Vgl. FRANZ, 1999; S.25 ff.) in die Persönlichkeit zu integrieren gilt, um diese ein Stück weit zu vervollständigen. Werden diese symbolischen Bedeutungsinhalte entschlüsselt, hat das Symbol sozusagen seinen Zweck erfüllt: Es verliert seine Bedeutung bzw. seine Existenzgrundlage. Ein Symbol funktioniert nur solange als Vehikel, als Energieträger, wie sein „Referent“ unbewusst ist. „Nur was verdrängt ist, wird symbolisch dargestellt; nur was verdrängt ist, bedarf der symbolischen Darstellung“ (JONES, 1987; S.82). Sobald das Subjekt Bewusstsein darüber erlangt, was die Bedeutung des Symbols angeht, löst sich dessen Anziehungskraft, um von einem anderen erweiterten Symbol ersetzt zu werden. Die Metapher hingegen bleibt unendlich, unauflösbar. Sie behält stets die spezifische Spannung ihrer repräsentierten Inhalte, die auf mehreren ineinander verwobenen Ebenen zueinander in Beziehung stehen. In gewisser Weise lässt sich die Metapher als Sonderfall des Symbols verstehen, die metaphorische Beziehung als *Spezialfunktion* der Symbolbildung.

Der bedeutende Unterschied liegt meiner Einschätzung nach sowohl in der bereits erwähnten Unauflösbarkeit der Metapher als auch im metaphorischen Identifikationsprozess selbst. Das Subjekt hat die freie Wahl, zwischen den verwendeten Bedeutungsebenen zu wechseln. Der Konsens der metaphorischen Inhalte bleibt beweglich, die Gewichtung kann imaginativ verlagert werden.

### 1.5.3. Die Metapher als Vehikel

Die Metapher verkörpert Prägnanz und Offenheit in einem. Assoziative Weite und bildhafte Treffsicherheit schließen sich bei ihr nicht aus. SMIKALLA-WEIER (2004) spricht von der „*triadischen*“ Struktur der Metapher: „Das Erkennen von etwas lässt sich nur dann vollziehen, wenn ich einen Sachverhalt von anderen Sachverhalten differenziere, diese Differenz aber nur im Hinblick auf einen allen gemeinsamen, übergeordneten Gesichtspunkt erfassen kann“ (SMIKALLA-WEIER, 2004; S.200). Differenzierung und Integration korrelieren demnach miteinander. Als Beispiel bringt die Autorin das triadische Verhältnis der Zeit im therapeutischen Kontext: „Die Gegenwart kann nur verstanden werden in der Differenz von Vergangenheit und Zukunft. Indem ich reflektierend auf meine Lebensgeschichte zurückblicke und in Beziehung setze mit meinen Zielen und den damit verbundenen Handlungs- und Verhaltensmustern, lerne ich die gegenwärtige Situation zu begreifen und bekomme gleichzeitig die Möglichkeit, neue Perspektiven für die Zukunft zu entwerfen“ (SMIKALLA-WEIER, 2004; S.200). Die Metapher fungiert nach SMIKALLA-WEIER (2004) als Bindeglied zwischen zwei Sichtweisen. Sie vermag es, die Abwehr der Übertragung zwischen Therapeut und

Patient in ein produktives Geschehen zu führen und Blockaden in der Symbolisierungsfähigkeit zu überwinden. Der Therapeut bietet dem Patienten eine Metapher an, mit deren Hilfe er versucht, eigene Denkinhalte zu vermitteln. „Während die Metapher unmittelbar nur auf die zu verbindenden Dimensionen verweist und das gemeinsame Dritte dem Reflexionsprozess des Rezipienten überlässt, repräsentiert das Symbol ein gemeinsames Drittes und lässt den erzeugenden Prozess im Hintergrund. Bei beiden wird aber deutlich, dass Symbol-Welt- und Beziehungsbildung miteinander verschränkt sind. Das gemeinsam erzeugte Symbol, die passende Metapher: Beide weisen über sich hinaus und wirken beziehungsstiftend und weltöffnend zugleich“ (SMIKALLA-WEIER, 2004; S.201).

Die Einigung, die sich im Falle eines gegenseitigen Verstehens ereignet, stellt in der Therapiesituation den Kristallisationspunkt des kommunikativen Geschehens dar. Kommen beide Gesprächspartner zu dem Punkt, in dem Gefühl bestätigt worden zu sein, dass ein zu vermittelnder Inhalt erfolgreich übertragen wurde, stellt sich eine besondere Form des gegenseitigen Verstehens ein.

Die Verantwortung des Therapeuten liegt darin, dass er ein Stück weit Sorge für das Gelingen des Kommunikationsgeschehens tragen muss: Durch Aufgreifen von Äußerungen des Patienten, also durch Paraphrasierung metaphorischer Inhalte, muss er Formulierungen finden, die zu einer „interaktionellen Integration“ (SMIKALLA-WEIER, 2004; S.202) sprachlich verwendeter Mittel führen.

#### 1.5.4. Einmal mehr zur Kunst zurück

Der hier beschriebene Prozess findet sich sowohl im therapeutischen Kontext als auch im Bereich der Kunst. Der Therapeut lässt sich auch in diesem Zusammenhang mit einem Künstler vergleichen, der gleichzeitig aktiv und passiv tätig wird. Im Bestaunen und befragenden Beobachten des betrachteten Wesens (hier als der Analysand zu verstehen) lässt er sich ganz auf die Produktivität des Dialoges ein. Er lässt sich sozusagen von seinem Erleben inspirieren.

Gleichzeitig aber soll er eine möglichst distanzierte Position einnehmen, um nicht den Überblick zu verlieren und um von eigenen Vorurteilen Abstand zu nehmen<sup>15</sup>.

In dieses dynamische Wechselspiel sind sowohl Künstler als auch Therapeut eingebunden. Die Veränderung, die daraus erwächst, betrifft gleichzeitig den Betrachter wie den Betrachteten: Therapeut und Patient erweitern ihren jeweiligen Horizont gemeinsam, es entsteht ein gegenseitiges Eingebundensein in etwas Drittes, den

---

<sup>15</sup> Dieser perspektivistische Wechsel gleicht dem eines Künstlers, der im Laufe seines Schaffensprozesses mehrmals zwischen der gestaltenden Nähe zum Werk und der distanzierenden Betrachtung hin- und herwechselt.

Prozess der Triangulierung<sup>16</sup>. Der Therapeut ist dabei gleichermaßen herausgefordert wie der Patient. Im Rahmen der erkennenden Begegnung liegt es jedoch in der Verantwortung des Kunsttherapeuten, dem Hilfesuchenden Solidarität, Respekt und seine professionelle, künstlerische Haltung entgegenzubringen. Dazu gehört neben einer gewissen orientierungsfähigen Stabilität und einer hinreichend fundierten Ausdrucks- und Wahrnehmungsfähigkeit letztlich auch die Bereitschaft, sich dem Fremden und Unbestimmbaren ein Stück weit anzuvertrauen.

Der Therapeut stellt sich in den Dienst der Interessen des Patienten.  
Wie der Künstler seinen Narzissmus überwunden haben muss  
- will er dem Wesen seiner Kunst auf höchstmögliche Art und Weise dienen -  
braucht er die Fähigkeit, *Demut* zu empfinden.  
Missbraucht er die Kunst nicht länger für die Erfüllung seiner Bedürfnisse,  
beginnt er, sich als ihr Medium zu fühlen und ist bereit,  
ihre Sprache zu verstehen,  
in der sie ihren Willen zum Ausdruck bringt.

Der Therapeut sollte versuchen, die Welt ein Stück weit mit den Ohren des Anderen zu hören und mit den Augen des Anderen zu betrachten, damit er einen Eindruck davon bekommen kann, wie sie sich mit dem Herzen des Anderen anfühlt. So kann er die verborgenen Relationen und Verhältnisse zur eigenen Empfindung ausfindig machen. Gelingt eine solche Balance zwischen verantwortungsvollem Handeln und flexibler Bereitschaft zur kooperativen Leistung, kann daraus ein fruchtbarer Boden entstehen für eine gesunde therapeutische Beziehung.

In meinen Augen ist überall dort die Metapher als Erklärungsmodell sinnvoll, wo die prinzipielle Unabgeschlossenheit, der prozessual ephemere Charakter der Kunst eine Rolle spielt. Ästhetische Erkenntnis ist in meinem Verständnis in vielen Bereichen der Metapher verpflichtet, die zum simultanen Spiel der Sinneseindrücke einlädt und den flexiblen Vollzug der Wahrnehmung einfordert. Der Kunsttherapeut kann dem Patienten mit eigenen Assoziationen dabei helfen, einen Zuwachs „an Kreativität und Wahlmöglichkeit innerhalb der psychologischen Verfasstheit“ zu erlangen (BETENSKY in: RUBIN, 1991; S.22). Dazu braucht es meiner Meinung nach eine Synthese aus der realweltlichen Situation und der imaginativen Welt der Metapher, die beide Seiten überzeugen kann. Der Symbolcharakter des Werkes kann dabei ebenso wenig eindeutig entschlüsselt werden wie der Sinn metaphorischer Beziehungen. Der Therapeut sollte dem Patienten dabei helfen, sein Vertrauen zu stärken, die Intuition als alternative Quelle der Einsicht ebenso anzuerkennen wie die prinzipielle Unabgeschlossenheit des eigenen In-der-Welt-Seins. Ein fortwährendes Sein zwischen Symbol und Metapher.

---

<sup>16</sup> Den Stellenwert dieses Dritten nimmt in der Kunsttherapie das Werk ein. Über dieses dritte Element lassen sich neue Beziehungen und Kommunikationswege erschließen, die in der herkömmlichen Psychotherapie ausschließlich im Dialog stattfinden.

Zwischen dem Bedürfnis nach Spannungsausgleich  
und der Notwendigkeit einer Gegensatzspannung  
besteht ein sinnvolles Verhältnis.

Gesundes Gleichgewicht ist als *Fließgleichgewicht* zu verstehen,  
als flüchtige Bewegung zwischen diesen beiden Polen.

Wo die Metapher als ästhetisches Phänomen im Bereich der Kunst  
Beziehungen herstellt, zwischen Rezipient und Produkt, Subjekt und Objekt,  
vermag das Symbol zwischen innerpsychischen Repräsentanzen desselben Subjektes,  
zwischen Unbewusstem und Bewusstsein, zu vermitteln

Was Metapher und Symbol gemeinsam haben,  
ist eine bestimmte Form der Ähnlichkeit als verbindendes Erscheinungselement.  
Zwischen den Referenten der Metapher entsteht aus der qualitativen Unvereinbarkeit  
Spannung und Irritation, die den ästhetischen Reiz, die Fragwürdigkeit ausmachen  
und subjektive Auseinandersetzung initiieren.

In der individuellen Erarbeitung des Bedeutungsgehalts des Symbols  
findet auch eine Auseinandersetzung statt:

Die Begegnung mit unbewussten Inhalten initiiert den Dialog

Künstler und Patient sind beide auf der Suche.

Der Eine hat eine Frage und sucht nach Möglichkeiten, diese auszudrücken -  
der Andere hat etwas verloren und muss sich auf den Weg machen,  
wenn er fündig werden will.

Verweist nicht das ästhetische Potenzial der Kunst über das bisher Realisierte hinaus?  
Wie können wir so mit der Kunst verfahren, dass wir uns diesem Ideal annähern?

„Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge.  
Und setze dich frei.“ –PAUL CELAN

## 2. Bildende Kunst und Musik – interdisziplinäre Betrachtungen

### 2.1. Einleitende Überlegungen

#### 2.1.1. Zeichensysteme und Bezugnahmen

In den ersten Kapiteln hat uns die Frage beschäftigt, inwieweit die Wahrnehmung als Anlass für Erfahrung, als Nährboden für Erkenntnis dienen kann. Die Besonderheiten der ästhetischen Erkenntnis wurden ebenso hervorgehoben wie die Bedeutung metaphorischer Übertragungsmöglichkeiten im Kontext der Kunsttherapie. Im folgenden Abschnitt soll nun die Grundlage geschaffen werden für eine vergleichende Betrachtung der beiden Disziplinen Kunst und Musik<sup>17</sup>. Dabei soll dem Medienbegriff ebensoviel Aufmerksamkeit zukommen, wie den wahrnehmungsbedingten Unterschieden in der Rezeption durch die Sinne.

Die Wirklichkeit, die wir mit unserem Wahrnehmungsapparat erfahren, ist, wie wir gesehen haben, für uns nur in Form eines medial vermittelten Bildes zugänglich. Die Wirklichkeit wird uns demnach über verschiedene Zeichensysteme vermittelt, die durch Zusammenwirkung der unterschiedlichen Sinne zu einer Gesamtwahrnehmung verknüpft werden. BRANDSTÄTTER (2004) unterscheidet in externe und interne Zeichensysteme (Vgl. S.89), die sich gegenseitig bedingen und einander fortwährend beeinflussen. Als Wirklichkeit „*erster Ordnung*“ werden jene Anteile bezeichnet, die von den „*internen*“ sensorischen Zeichensystemen, also den Sinnesorganen, konstruiert und vermittelt werden. Unter einer Wirklichkeit „*zweiter Ordnung*“ versteht BRANDSTÄTTER (2004) die „*externen*“ Zeichensysteme (ebd.). Hier sind künstlerische *Äußerungsformen* wie Bilder und Musik gemeint, aber auch die durch Sprache kommunizierten Aspekte der Wahrnehmung.

Das Netz, welches sich aus diesen Verknüpfungsmöglichkeiten herstellen lässt, ist als eine „unendliche Kette von Bezugnahmen zwischen Wirklichkeiten unterschiedlicher Ordnung“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.89) zu verstehen, welche aus einer kaum überschaubaren gegenseitigen Verflechtung der einzelnen Systeme besteht. „In diesem Sinne gibt es keine einfachen Wahrnehmungen: Jede einzelne Wahrnehmung innerhalb ihres Zeichensystems ist mit einer Vielzahl anderer Wahrnehmungen anderer Sinnessysteme verknüpft und wird vielfältigen wechselseitigen Deutungen unterzogen“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.88).

---

<sup>17</sup> Es werden immer wieder Vergleiche gezogen werden zwischen Bildender Kunst und Musik. Wenn von *Kunstwerken* oder *den Künsten* allgemein die Rede ist, so sind damit auch Musikstücke gemeint. Dort, wo eine genaue Differenzierung erforderlich ist, wird eine Trennung ersichtlich werden.

Wie kann nun aber eine Wirklichkeit, die für uns nur über komplexe zeichenhafte Korrelationen erfahrbar ist, im Sinne der künstlerischen Äußerung vermittelt werden? Wie unterscheiden sich die unterschiedlichen Bezugsweisen, welche wir uns über unsere Sinne aneignen? Bevor wir uns diesen Fragen widmen, soll kurz auf die unterschiedlichen Verweisdimensionen der Kunst eingegangen werden.

### 2.1.2. Dimensionen der Künste

Kunstwerke besitzen einen gewissen „Doppelcharakter“ (Vgl. BRANDSTÄTTER, 2004; S. 92ff.). Einerseits können sie als Wirklichkeiten „ersten Grades“ (ebd.) verstanden werden, als Wirklichkeiten für sich. Solche „abgeschlossenen“ Systeme weisen eigene Regeln und Gesetzmäßigkeiten auf. Kunst und Musik können innerhalb ihrer eigenen Wirklichkeit auf sich selbst Bezug nehmen.

Werke der Bildenden Kunst beispielsweise können Verweise auf kunsthistorische, kunsttheoretische, bereits dagewesene Hintergründe und Strukturprinzipien beinhalten. Andererseits können sie aber auch als Wirklichkeit *höherer Ordnung* betrachtet werden. Durch eine Übernahme abbildhafter, propositionaler Zeichenfunktionen, die auf „äußere“ Wirklichkeiten hinweisen, also auf Bereiche, die sich nicht innerhalb des kunst-immanenten Rahmens befinden, vermag es das Wesen der Kunst, vielfältige Assoziationen und Bezüge zum „echten“ Leben auszulösen.

Kunstwerke, die sich ausdrücklich jeder Verweisfunktion verweigern und nichts darstellen wollen außer sich selbst, bedienen sich im Gegensatz dazu einer besonderen Methode. Dem *Eigenwert* künstlerischer Äußerungsformen wird hier eine vorherrschende, in gewisser Weise emanzipatorische Rolle den „dienenden Aufgaben der Wirklichkeit gegenüber“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.93) eingeräumt.

Die Nähe, welche sich zwischen der abstrakten Kunst und der Musik ergibt, kommt nicht von ungefähr: Oft diente der Abstraktheitsgrad der Musik den Künstlern als Vorbild, an dem sie versuchten, die Grenzen der Malerei zu transzendieren<sup>18</sup>.

Ist es der Kunst überhaupt möglich, nichts als sich selbst zur Darstellung zu bringen? Kann Kunst überhaupt auf eine solche Art und Weise rezipiert werden, dass sie *bedeutungsfrei*, also unter Ausblendung ihrer Verweisfunktion, verstanden wird? BRANDSTÄTTER (2004) kommt zu einer geschickten Zwischenlösung, zu einem „Sowohl-als-auch“ (S.94), mit dessen Hilfe sie versucht, beide Möglichkeiten offen zu halten: „Kunstwerke können sowohl in ihrer Zeichenhaftigkeit wahrgenommen werden [...], also auch als Wirklichkeiten für sich. [...] Welche Ebene wir in den Blick nehmen, hängt von unserer Erwartungshaltung und der damit verbundenen Aufmerksamkeitsrichtung ab“ (ebd.).

---

<sup>18</sup> Eine genauere Betrachtung von Annäherungsversuchen seitens der Bildenden Kunst in Richtung Musik soll in Kapitel 2.5.4. stattfinden.

Diese Aussage erinnert an die Überlegungen, denen wir in Kapitel 1.3.4 gefolgt sind. Die Perspektive ist stets abhängig von der lokalen und geistigen Position des Betrachters. Neben der Intentionalität und dem persönlichen Standpunkt sind es im Bereich der Kunst stets auch der *Kontext* und der theoretische Zusammenhang, der das Gesehene beeinflusst.

Wie sich herausgestellt hat, ist es kaum möglich, eine eindeutige Antwort auf die Frage zu finden, ob die Bildende Kunst überhaupt auf ihren Verweischarakter verzichten kann oder ob ihr dieser zu jeder Zeit unmittelbar innewohnt.

Wie steht es um die Musik? Im Gegensatz zur Bildenden Kunst wird ihr der externe Verweischarakter weitestgehend abgesprochen. Hängt das vielleicht mit ihrem abstrakten, ja ihrem ephemeren Charakter zusammen? Wie kann sie dann als künstlerisches Medium überhaupt Bezüge herstellen?

Betrachten wir als Beispiel DEBUSSYS „Prélude à l'après-midi d'un faune“.

Innermusikalisch lässt sich das Lied, zumindest was seine Instrumentation betrifft, der Kammermusik zuordnen. Als wegbereitendes Stück wurde es im Nachhinein als Ausgangspunkt für die „Neue Musik“ bezeichnet, da es sich einer für die damalige Zeit relativ gewagten Harmonik und einer besonderen Architektur bediente. Wie kann aber seine inhaltliche Beschaffenheit in Bezug zur äußeren, nicht-musikalischen Wirklichkeit gebracht werden?

Während in der Bildenden Kunst freier davon Gebrauch gemacht werden kann, wird der Musik weitestgehend die Abbildfunktion abgesprochen.

Handelt es sich dabei doch um die Vertonung des Gedichtes von STÉPHANE MALLERMÉ, so war es dennoch nicht DEBUSSYS Absicht, dessen Geschichte nachzuerzählen. Ihm ging es vielmehr darum, die unterschiedlichen Stimmungen zu erwecken, die der Protagonist, ein liebeshungriger Faun, darin durchlebt.

Wie ist es der Musik nun möglich, Emotionen und assoziative Bezüge zu vermitteln, wenn sie anscheinend keine Möglichkeit hat, auf eine direkte Abbildfunktion zurückzugreifen? Diese Frage soll uns als Ausgangspunkt dienen, um daran in den folgenden Kapiteln das Verhältnis zwischen akustischen und visuellen Medien zu untersuchen.

## 2.2. Wahrnehmungsspezifische Grundlagen

### 2.2.1. Die Sinne als Medien

Nehmen wir noch einmal die Sinneswahrnehmungen als *Medien* in den Blick, mit deren Hilfe wir versuchen, uns die Wirklichkeit anzueignen. Die unterschiedliche Ausrichtung der Künste lässt sich nach BRANDSTÄTTER (2008) auf „Leitdifferenzen“ (Vgl. S.126 ff.) zurückführen. Die Versuche, den Begriff des Mediums zu definieren und seine Erscheinungsformen systematisch zu unterscheiden, verlaufen sich ins Unüberschaubare.

BRANDSTÄTTER (2008) kommt zu dem Schluss: „Der Medienbegriff ist innerhalb eines zeichentheoretischen Denkmodells zu situieren. Medien vermitteln Bedeutungen im Rahmen semiotischer Prozesse, sie fungieren gewissermaßen als Zeichen. Dabei können die vermittelten ‚Inhalte‘ (Bedeutungen, Botschaften) nicht von der Art der Vermittlung (dem Medium und seiner Formung) losgelöst und getrennt werden. Das Medium schreibt sich gewissermaßen in die Bedeutung ein“ (S.122). Medien sind also „Vermittler von Botschaften im Rahmen von Kommunikationsprozessen“ (S.127). Sie richten sich in ihrer spezifischen Ausformung an ein bevorzugtes Sinnessystem – oder zumindest an eine bestimmte Auswahl mehrerer Systeme. Im Falle der Malerei kann vereinfacht behauptet werden, dass sie in der Rezeption den *Gesichtssinn* aktiviert, während die Musik primär auf den *Hörsinn* ausgerichtet ist. Sprache hingegen dient in diesem Zusammenhang als eine Art übergreifendes „Metamedium“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.127), welches alle Sinne anzusprechen vermag, auch wenn sie dies nicht in einer so unmittelbaren Weise tut, wie die vorher genannten Medien<sup>19</sup>.

Anhand eines dialektischen Denkmodells und der systematischen Gegenüberstellung divergierender Begrifflichkeiten soll das Spannungsfeld aufgezeigt werden, das sich zwischen Bildender Kunst und Musik erstreckt. Die vermittelten Denkansätze dürfen jedoch nicht als allgemeingültige, vollständige Musterlösungen verstanden werden. Im Laufe der folgenden gedanklichen Entwicklung soll lediglich das Spektrum der Vorstellungen um immer weitere Nuancen erweitert werden, um somit graduell einem Ansatz näher zu kommen, der auf der *Simultaneität* und der *Synchronizität* verschiedener Elemente des Denkens basiert.

### 2.2.2. Organisation und Ausrichtung der Sinne

Sehen und Hören unterscheiden sich in der Art und Weise, wie das wahrnehmende Selbst und die wahrgenommene Welt miteinander in Beziehung stehen. Im Vollzug des Sehens wird die Welt von *innen nach außen* konstruiert, es entsteht eine „reflexive Distanz“ zwischen Betrachtungsgegenstand und Betrachter (Vgl. BRANDSTÄTTER, 2004; S.112 ff.). Diese *distanzierende* Ausrichtung ergibt sich nicht nur durch die Aufnahme des vom Objekt reflektierten Lichtes. Gerade durch die Trennung von Subjekt und Objekt, welche durch das erkennende Sehen vermittelt wird, schafft der visuelle Sinn einen spezifischen Abstand und lässt sich daher auch als „*zentrifugaler*“ Sinn bezeichnen, der nach außen gerichtet ist (BRANDSTÄTTER, 2008; S.129 ff.).

Aus den vielfältigen Möglichkeiten ein Bild zu betrachten, lässt sich eine Vielzahl an Perspektiven extrahieren, aus denen die Wirklichkeit erblickt werden kann.

---

<sup>19</sup> Die Metafunktion der Sprache als Instrument der intermediären Vermittlung wird im Kapitel 2.4.3. noch genauer untersucht werden.

Wir lernen im Umgang mit Bildern nicht nur, dass neben den eigenen gewohnten Anschauungsmustern stets divergierende Betrachtungsweisen existieren – an der Art und Weise, *wie* wir auf die Bilder reagieren und welche Erinnerungen sie in uns wecken, lässt sich ein neues Verhältnis zu uns selbst entwickeln.

Kunst eröffnet uns „den Weg zur Entfaltung des Möglichkeitssinnes“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.225). Ein veränderter Selbstbezug über die Eigenarten des Weltbezugs.

Das *Was* bestimmt dabei, *wie* wir es und uns erleben.

Das Hören jedoch ist als *involvierender* Sinn zu verstehen. Die Schallwellen dringen in den Gehörgang des Rezipienten ein, der Körper selbst wird zum Ort des Geschehens.

Somit lässt sich, wenn auch in knapper Form, durch diese „*zentripetale*“

(BRANDSTÄTTER, 2004; S.225) Ausrichtung des Hörens die Tendenz zur Verschmelzung von Subjekt und Objekt erklären, die durch den Hörsinn angeregt werden kann<sup>20</sup>.

Auch die Musik bietet ein weiträumiges Projektionsfeld für unterschiedlichste Lebenserfahrungen an. Sie verweist aber wesentlich seltener auf äußere, objektivierbare Realitäten. Indem sie uns selbst zur Projektions- und Resonanzfläche macht, unseren Körper sozusagen in Mitleidenschaft zieht, fördert Musik verstärkt unser identifizierendes Erleben. Sie bezieht dabei ihre Wirkung aus den ungeteilten, fließenden Zusammenhängen ihrer vermittelten Komponente. Die Welt, auf die sie sich bezieht, ist eine Welt für sich. Indem sie uns Bezüge auf eigene Welten öffnet, ermöglicht Musik ein Transzendieren des Selbst innerhalb des eigenen (Zeit-) Raumes.

Das *Wie* beeinflusst, *was* wir dabei erfahren.

## 2.3. Kategoriale Unterscheidungsmerkmale

### 2.3.1. Struktur und Gestalt

Der Strukturbegriff kann als „Beziehung zwischen Elementen“, als „Gefüge von Relationen, das einzelne Merkmale zu einer übergeordneten Einheit zusammenfasst“ verstanden werden (BRANDSTÄTTER, 2004; S.156). Diese Einheit stellt als Ganzes in seiner „Gestaltqualität“ (ebd.) mehr dar, als die Summe seiner Teile.

BRANDSTÄTTER (2004) beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern Strukturen unabhängig von dem Medium, durch das sie vermittelt werden, ihre Bedeutung aufrechterhalten. Sie regt zur Überlegung an, ob die *Idee* einer Gestalt, sozusagen unabhängig vom Trägermedium, in das sie sich materialisiert, existieren kann. Dieser Gedanke spielt besonders im Zusammenhang der vielfältigen Übertragungsmöglichkeiten von visuellen Eigenschaften ins Akustische eine wichtige Rolle. Inwiefern lassen sich Ideen, die in bildhafter Form, also beispielsweise in einem Gemälde, codiert sind, in ein anderes Medium wie die Musik übersetzen?

---

<sup>20</sup> Diese kurze Zusammenfassung soll als vorläufige Verständnisgrundlage dienen. Im Kapitel 2.4. werden die hier angesprochenen Inhalte noch einmal ausführlicher behandelt werden.

Wie ist es möglich, strukturelle Kategorien zu transportieren?

BRANDSTÄTTER (2004) macht die Realisierbarkeit eines solchen Vorhabens vom Abstraktionsgrad des behandelten Beziehungsgefüges abhängig. Je höher der Abstraktionsgrad, desto geringer sei die Bindung an das Trägermedium und desto leichter die Transponierbarkeit des Inhalts (Vgl. S.159).

### 2.3.2. Musik und Abstraktion

In der Musik, die seit jeher als abstrakte Kunstform bezeichnet wird, gerade im Vergleich mit der konkreten, gegenstandsbezogenen Malerei, spielt Struktur eine besonders prägende Rolle. Die Musikerfahrung wird „manchmal sogar mit dem impliziten und expliziten Erfassen struktureller Prinzipien gleichgesetzt“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.160). Sowohl in der Komposition als auch in der Rezeption wirken Struktur- und Gestaltungsprinzipien unmittelbar ineinander. In der musikwissenschaftlichen Sprache werden des Öfteren „musikfremde“ Begriffe verwendet, um die musikalischen Strukturen und Gestalten zu beschreiben. Die Musik wird dabei nicht selten als ein Wesen beschrieben, dem bestimmte personalifizierte Eigenschaften zugewiesen werden. Diese Subjektbezogenheit wird auch von der *Musikanalyse* verwendet. Diese versucht als wissenschaftliche Disziplin aber gerade objektive Begrifflichkeiten zu entwickeln und sich auf klare, fassbare Strukturen zu beziehen.

Ist es etwa die Vielfalt und die Komplexität der möglichen Bezugnahmen, welche über die Musik ermöglicht werden, die ein so reiches Repertoire an Assoziationen und sprachlichen Bezügen auf den Plan rufen?

BRANDSTÄTTER führt die sprachliche Projektion nicht-musikalischer Inhalte auf die Musik auf eine Art *Ausgleichsbemühen* zurück: „Fast scheint es so, als würde in der musikalischen Wahrnehmung der abstrakte Charakter der Musik durch Projektionen aus anderen Erfahrungsbereichen kompensiert. In gewisser Weise schafft also gerade der hohe Abstraktionsgrad der Musik die Bedingungen dafür, dass Musik als Projektionsfläche für unterschiedlichste sinnliche Wahrnehmungen genutzt werden kann“ (S.171).

Der Charakter der Musik scheint prädestiniert dafür zu sein, mit außermusikalischen Wesenszügen personalifiziert zu werden. Erst durch die Herstellung von Bezügen zu „subjektiven“ Vorgängen scheint es möglich, bestimmte musikalische Eigenschaften angemessen zu beschreiben. Dies könnte damit zusammenhängen, dass Musik als Zeichensystem weniger auf ein konkretes äußeres Wirklichkeitsgeschehen verweist<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Auch wenn der Musik lange Zeit jene direkte Verweisfunktion abgesprochen wurde, so sei hierzu angemerkt, dass diese Grenzen seit dem Aufkommen moderner Aufnahmeverfahren weitgehend aufgeweicht wurden. Die Verwendung von Aufzeichnungen aus Natur und Technik, wie es beispielsweise in den sogenannten „Field Recordings“, den Feldaufnahmen oder der „Industrial Music“ der Fall ist, hat die direkte akustische Abbildung von Alltagsgeräuschen in ein neues Licht gerückt. Aber gerade im Fall solcher reproduktiven Wiedergabemöglichkeiten ist es von großer Bedeutung, dass der wiedergegebene Klang möglichst klar und authentisch verwendet wird. Im

Sie verkörpert auf einer Art übergeordneten Ebene, sozusagen *im übertragenen Sinn* „allgemeine Kategorien des Umgangs mit der Welt“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.164). Musik „exemplifiziert allgemeine Ordnungsprinzipien der Wahrnehmung und bietet sie somit für den bewussten Nachvollzug durch die Sinne an“ (ebd.).

### 2.3.3. Bildende Kunst und Repräsentation

Bei der Betrachtung der Bildenden Künste haben wir festgestellt, dass diese eine *direktere* Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit bereitstellen. Konkrete, abbildhafte Darstellungen der „äußeren“ Wirklichkeit sind hier wesentlich öfter zu finden als im Bereich der Musik. Doch bei der Betrachtung nichtgegenständlicher Kunstwerke, dort wo also eine eindeutige Identifikation der Bildinhalte nicht so leicht möglich ist, greift auch hier das gewohnte Deutungsverhalten weniger bis gar nicht. Hier muss, um das Bild „verstehen“ zu können - ähnlich wie beim bereits beschriebenen Umgang mit der Musik - die Aufmerksamkeit auf kompositorische, strukturelle, also auf formalästhetische Aspekte gerichtet werden. Im Gegensatz zur musikgeschichtlichen Entwicklung wurden im Bereich der Kunstgeschichte Form- und Inhaltsästhetik nie als unvereinbare Gegensätze betrachtet (Vgl. BRANDSTÄTTER, 2004; S.166 ff.).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sowohl die Wahrnehmung von Musik als auch die Wahrnehmung Bildender Kunst auf dem Erfassen von Strukturen und Gestalten beruht. Die grundsätzlich kategoriale Strukturierung der Wahrnehmung selbst ist es, die es uns überhaupt zu ermöglichen scheint, dass wir etwas unter bestimmten Gesichtspunkten oder Kategorien erkennen können.

„Man sieht nur, was man weiß – wobei es nicht unbedingt um ein bewusst zur Verfügung stehendes Wissen im engeren Sinn geht, sondern um ein Erfahrungswissen, das es uns ermöglicht, die auf uns einströmenden Reize zu ordnen, das heißt sie zu kategorisieren“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.169).

Wie unterscheiden sich aber nun Musik und Bildende Kunst in der Art und Weise, wie sie Erkenntnis vermitteln? Welchen Unterschied macht es, wenn das Subjekt mit der Repräsentationsfunktion von Kunst konfrontiert wird oder wenn es in Berührung kommt mit dem abstrakten Charakter der Musik? Im Folgenden sollen Musik und Bildende Kunst noch einmal differenziert betrachtet werden, um diesen und weiteren Fragen näher kommen zu können.

---

Gegensatz zum bildnerischen Material „verträgt“ der musikalische Inhalt keinen so hohen Abstraktionsgrad, soll er eine gewisse Abbildfunktion erfüllen. Wird der Klang zu sehr digital von seiner ursprünglichen Erscheinungsform entfremdet, ist eine eindeutige Identifizierung bald nicht mehr möglich.

## 2.4. Medienspezifische Betrachtungen

### 2.4.1. Bild als Medium

Das Sehen stellt den zentralen Orientierungssinn für den Menschen dar. Nicht ohne Grund nimmt der visuelle Bereich im neuronalen System am meisten Platz in Anspruch. „Der Sehsinn erfasst die Wirklichkeit in einem scheinbar simultanen Akt. Die gesehene Welt wird vom Auge und den nachgeschalteten Neuronen in einem ‚Augenblick‘ als wahrgenommenes Gegenüber entworfen. Im Sehen findet eine eindeutige Trennung zwischen Subjekt und dem Objekt statt: Ich als sehendes Subjekt blicke auf das wahrgenommene Objekt: Die Bezugsrichtung ist zentrifugal – sie führt vom Auge des Betrachters weg in die Richtung der gesehenen Wirklichkeit“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.129 ff.). Diese „zentrifugale“ Ausrichtung stellt die Grundlage dar, für die „vorrangige Bedeutung des Sehsinns als Erkenntnisinn“ (S.130).

Durch die Vormachtstellung des Auges in der heutigen Gesellschaft droht aber auch die distanzierende Erkenntnis, welche die Trennung von Ich und Welt impliziert, das unmittelbare Erleben der sinnlichen Präsenz abzulösen. Die kulturelle Überbetonung des *Fern-Sehens* blendet die Vielfalt der Sinne zugunsten einer einseitigen, fokussierten Betrachtung aus. Die Emotionalität und das körperliche Erleben spielt nach BRANDSTÄTTER (2008) beim Sehen eine eher hintergründige Rolle. Sicherlich können wir auch beim Betrachten eines Bildes emotional affiziert sein. Im Vergleich zum Erleben von Musik scheint dieser Umstand bei der Bildenden Kunst aber eine geringere Rolle zu spielen. „Indem wir ein Bild betrachten, es betrachtend abtasten, entfernen wir es tendenziell von uns und unserem Körper. Sehenden Auges spalten wir das Bild von unserer eigenen körperlichen und emotionalen Befindlichkeit ab“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.131 f.).

Dies mag zunächst paradox erscheinen: Ein Bild scheint näher, greifbarer und leichter zu beschreiben. Es weist eine konstantere Form auf und bleibt doch in vielen Fällen statisch, wo sich die Musik gerade durch ihren ephemeren Charakter auszeichnet, der ohne eine Veränderung im zeitlichen Verlauf nicht denkbar ist.

Und dennoch hält unser Sehsinn das Bild auf Distanz, sodass durch sie die räumliche Konstellation der betrachteten Situation erfasst werden kann. Das Bild unterscheidet sich als Medium von der Musik also nicht nur durch die sinnesbedingte Ausrichtung, mit der es wahrgenommen wird, es „bedarf der räumlich-materiellen Verwirklichung“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.188) und wird daher oft als „Raumkunst“ (ebd.), als „gestalteter Raum“ (ebd.) bezeichnet. Bildende Kunst ist letztendlich konkreter. Mit ihrer Hilfe lassen sich leichter Bezüge zur Wahrnehmung im Alltag herstellen.

BRANDSTÄTTER (2004) spricht in diesem Zusammenhang auch vom „synchronen Prinzip“ (S.184) der Bildenden Kunst. Die Körperlichkeit des wahrgenommenen Objektes bleibt im Raum erhalten. Das bildhafte Erleben bezeichnet BRANDSTÄTTER (2004) als „präsentisch“ und „simultan“, als „konkret“ und „synthetisch“ (S.188). Im *räumlich-visuellen* Vernehmen treten die *analogen*, gegenwartsbezogenen Wirklichkeitsaspekte in den Vordergrund. „Bilder verkörpern das Urprinzip des Ikonischen. In Bildern wird die Wirklichkeit abgebildet – Bild und Wirklichkeit verfügen über gemeinsame Eigenschaften, die im Betrachter den Eindruck der Ähnlichkeit hervorrufen. Bilder vergegenwärtigen uns in ihrer Präsenz das Absente“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.159). Sie führt ihre Überlegungen noch weiter aus: „Denn auch wenn nicht-sichtbare Aspekte der Wirklichkeit gezeigt werden oder auch wenn gar nichts gezeigt wird, steht dahinter die Auseinandersetzung mit der zeigenden Repräsentationsfunktion von Bildern. Auch der bewusste Verzicht auf diese Funktion stellt diese nicht grundsätzlich außer Kraft, sondern arbeitet mit ihr“ (S.135).

Bezieht man das Abwesende, von dem hier gesprochen wird, auf die flüchtige, immaterielle Eigenschaft des Ephemeren, so lassen sich daraus folgende Schlüsse ziehen: Indem Bilder immer auf etwas *außerhalb* ihrer selbst verweisen, sind sie gerade auf ihre eigene spezifische Form angewiesen.

In der Ähnlichkeit des dargestellten *Was* zu der Art und Weise, *wie* sie es an ihrem Material und in ihrer Form darstellen, zeigen Bilder das, was sie bedeuten. Bilder nutzen ihre eigene materielle *Körperschaft*, um Körperliches zu vermitteln. Im Vernehmen ihrer verkörperten Eigenschaften, lässt uns Kunst psychisch an ihrem Wesen teilhaben. Das stellt zwar ein sehr verkürztes und vereinfachtes Modell dar, das sicherlich nicht auf alle Formen der Bildenden Kunst Anwendung finden kann. Es soll uns aber als Vergleichsgrundlage für den involvierenden, subjektbezogenen Charakter der Musik dienen.

### 2.4.2. Musik als Medium

Musik weist im Gegensatz zur Bildenden Kunst einen grundsätzlich *immateriellen*, unsichtbaren Charakter auf. Sie benötigt zwar materielle Instrumente um die Luft in Schwingung zu versetzen und somit einen Klang zu erzeugen, in ihrer Wesenhaftigkeit ist Musik aber prinzipiell *ephemer* und vergänglich.

Da sie weder in einer Momentaufnahme festgehalten werden kann, noch unabhängig vom Verlauf der Zeit existiert, bezeichnet man sie auch als „gestaltete Zeit“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.185). Ihre Elemente können nicht ohne weiteres wie die verschiedenen Anteile eines Bildes simultan wahrgenommen werden. Ihr Erscheinen ist von einer ausdrücklichen *Sukzessivität* gekennzeichnet.

Musik bildet weniger die räumlich erfahrbare Wirklichkeit ab. Vielmehr repräsentiert sie „abstrahierte Formprinzipien der Wahrnehmung“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.186).

Dabei vermag es die Musik – unter Verzicht auf ein Verweisen auf äußere Wirklichkeitsaspekte – sich auf einer höheren Ebene zu sich selbst zu beziehen. Dies gelingt ihr, indem sie in abstrakter Form Ordnungsprinzipien zum Klingen bringt, diese für die sinnliche Wahrnehmung erlebbar macht und dem Hörer „zum körperlichen Nachvollzug“ (ebd.) anbietet.

Erinnern wir uns an die zentripetale Ausrichtung der Schallwellen, die in das Ohr eindringen, so wird auch leicht nachvollziehbar, wie es die Musik schafft, jenes besondere körperlich-emotionale Involviertsein im Hörer hervorzurufen: Durch den ausgeprägten körperlichen Bezug löst Musik physische Spannungs- und Entspannungsmomente aus, „die die Grundlage für jegliche Form der Musikrezeption bilden“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.186). So wird der Hörer direkt ins musikalische Geschehen eingebunden.

Diese unmittelbare Beteiligung wird unbewusst als „emotionales Affiziertsein“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.187) interpretiert und somit in emotionale Erregungszustände verwandelt. „Musik vermag Körperspannungen [...] zu verändern und damit die Gestimmtheit des Körpers zu beeinflussen. Diese körperliche Gestimmtheit wiederum ist die physiologische Basis für Gefühle: Wir interpretieren das körperliche Affiziertsein als emotionales Affiziertsein“ (ebd.). Dies lässt sich sowohl an der gesteigerten Puls- und Atemfrequenz als auch an einem veränderten Hautwiderstand nachweisen (Vgl. BRANDSTÄTTER, 2008; S.137 ff.).

Indem sie jene Spannungszustände repräsentativ zum Ausdruck bringt, vermittelt Musik also Gefühle. Dieser grundlegend involvierende Charakter kann unter Umständen sogar die erlebte Trennung zwischen Subjekt und Objekt so weit aufheben, dass beim Hörer das Gefühl entsteht, ganz in die musikalische Welt einzutauchen und im sinnlichen Vollzug regelrecht mit ihr zu verschmelzen.

Im Musikalischen scheinen Kräfte aufeinander zu wirken, die auf den ersten Blick gegensätzlich erscheinen mögen. Sie halten einander im Grunde aber gegenseitig die Balance: Das Geistige und das Emotionale, Das diachrone, prozessuale Erleben und das synchrone Erleben des Augenblicks.

Musik stellt also eine *Zeitkunst* dar. Einer der Ursachen, weshalb die Rezeption von Musik eine höhere Abstraktionsleistung<sup>22</sup> fordert, liegt genau darin begründet:

Die Kategorie der Zeit ist zwar eindimensional, dafür aber auf einem höheren Abstraktionsniveau als die Aspekte des Raumes, der sich bekanntermaßen in drei

---

<sup>22</sup> Prinzipiell gilt es zu beachten, dass Musik sich einer umso größeren Bandbreite für Deutungen öffnet, je abstrakter sie ist. Das große Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten welches sie uns anbietet, lässt sich noch, wie bereits erwähnt, mit Aufnahmen realer Geräusche erweitern. In diesem Spielraum wird sich auch die beiliegende künstlerische Arbeit bewegen. Sowohl die Intermodalität der Sinne als auch der Grenzbereich zwischen realweltlichen Bezügen und digital erzeugten Inhalten werden uns dort erneut begegnen.

Dimensionen ausbreitet. Müssen mehrere Objekte in ihrer zeitlichen Struktur zueinander in Beziehung gebracht werden, erfordert dies eine wesentlich höhere Vorstellungsleistung, als wenn unterschiedliche Objekte in ihrem topografischen Verhältnis gesichtet und lokalisiert werden müssen (Vgl. BRANDSTÄTTER, 2004; S.182).

Wie steht es um ihre Zeichenhaftigkeit? Wie kann Musik nun als Zeichen fungieren, wie transportiert sie Inhalte, wenn nicht im bildlichen, buchstäblichen Sinn? Neben ihrem einmaligen Körperbezug und den damit einhergehenden Identifikationsmöglichkeiten bedient sich Musik nur in Ausnahmefällen direkter „Vokabeln“ um Sachverhalte und Gegenstände zu denotieren. „An die Stelle der Denotation tritt die Repräsentation und an die Stelle der Darstellung tritt Ausdruck“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.143). Auch die Musik bezieht sich auf metaphorische Zugänge zur Wirklichkeit, indem sie – auf eine ihr eigene Art und Weise – Vorstellungen evoziert und Assoziationen auslöst. Sie „verkörpert“ das zu Vermittelnde „indem sie sich dem zu Zeigenden anverwandelt“ (ebd.).

Wir projizieren die erlebten Gefühle wie Trauer oder Freude, welche wir mit der Musik assoziieren, auf die strukturelle Beschaffenheit der Musik zurück, weisen ihr sozusagen einen gewissen Charakter zu. Dabei kann Musik selbst keine dieser Eigenschaften wirklich besitzen, da sie schließlich kein lebendiges Wesen ist. Auch die Wirkungsweise von Musik lebt also davon, dass wir metaphorische Bezüge aufspüren. Durch die subjektive Konstruktion von Ähnlichkeitsbeziehungen versuchen wir uns bestimmte Eigenschaften anzueignen.

### 2.4.3. Sprache als Medium

Es ist die übergreifende Metafunktion, welche der Sprache einen besonderen Zugang zu allen Sinnes- und Erfahrungsbereichen erschließt. Gleichzeitig ist es der Sprache aber nur möglich, die sinnlichen Erfahrungen auf *indirekte* Weise zu berühren. Erst durch die Vorstellungen, die sie durch die von ihr gefärbten Botschaften vermittelt, werden die sprachlichen Inhalte in unserem Geist lebendig.

„Die Denotation, die Bezeichnung, stellt den zentralen Zeichenmechanismus der Sprache dar. Sprachliche Zeichen, die auf einer endlichen Menge von Phonemen beruhen, sind in der Lage, in unendlich vielen Kombinationen der Lautgestalten unendlich viele Aspekte der Wirklichkeit auf den Begriff zu bringen“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.160).

Sprache hat neben ihrer doppelten Erscheinungsform in schriftlicher und verbaler Ausführung als einzige der von uns behandelten Medien die Möglichkeit, sich auf

direkter, bewusster Ebene der metaphorischen Äußerungsqualitäten zu bedienen<sup>23</sup>. „Die Sprache spiegelt den Umstand, dass wir die Welt nicht in einzelne sinnliche Bereiche getrennt erleben – die multimodale Vernetzung der Sinnessysteme im Gehirn zeigt sich im multimodalen Charakter der Sprache“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.169).

Welche strukturellen Zusammenhänge gibt es zwischen Sprache und Wahrnehmung? Wo die Sprache eindeutig dazu fähig ist, Wahrnehmungsprozesse im übertragenen Sinn zu kommunizieren, liegen gerade in ihrer strukturellen Beschaffenheit deutliche Parallelen zu der Art und Weise, wie sich unsere Sinneseindrücke konstruieren und organisieren.

Dies lässt sich nach BRANDSTÄTTER (2004) auf die Übertragungsqualitäten der Metapher zurückführen, die sowohl im wahrnehmenden Vollzug als auch im sprachlichen Austausch für Vermittlung von Beziehung und Erkenntnis sorgen (Vgl. S.175). Im herkömmlichen Sprachgebrauch werden die Reize und Informationen, welche auf uns einströmen, aus einem gewissen Kontinuum gelöst und in übergeordnete Bahnen gelenkt, nachdem eine erste Selektion stattgefunden hat. Die Wirklichkeit, welche uns umgibt, erfährt gerade durch die bewusste metaphorische Tätigkeit eine neue Ordnung, sie lässt sich so in ein intersubjektives Beziehungsgeflecht integrieren und ist somit für uns durch die Verwendung sprachlicher Mittel einfacher und flexibler zu handhaben.

Wie ist eine Transformation möglich? Wie verhalten sich die vermittelten Inhalte, wenn der Wechsel von einem Medium in ein anderes vollzogen wird?

Anschließend sind es die verschiedenen Möglichkeiten zur Übertragung zwischen den beiden Formen Musik und Bildender Kunst, die einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden sollen.

#### 2.4.4. Übertragungsmöglichkeiten

Wir können festhalten, dass Kunst im Vergleich zur Musik eher als abbildhaftes Zeichensystem zu verstehen ist. Der propositionale Charakter der Musik ist nicht auf eine so enge Bindung von Zeichen und Bezeichnetem angewiesen.

Im Gegensatz zur subjektiv-bewussten Verarbeitung *symbolischer* Inhalte bleiben ästhetische Zeichen auch nach der Erfüllung ihrer Verweisfunktion noch existent, da die

---

<sup>23</sup> In Kapitel 1.3.5. wurde dieser Umstand bereits hinsichtlich seiner Bedeutung in der Therapie erörtert. In gewisser Weise stellt die Verwendung sprachlicher Mittel aber auch das grundsätzliche Medium dar, mit dem im Rahmen dieser Arbeit versucht werden soll, an eine gewisse Form des Denkens, des Umgangs mit der Welt heranzuführen. In der Verwendung metaphorischer und sinnbildlicher sprachlicher Mittel sehe ich eine einzigartige Möglichkeit, dieses Vorhaben, sozusagen über ästhetische Umwege, zu realisieren. Bei einer gleichzeitigen Offenheit für Deutungen vermag es doch gerade die Metapher, auf geschickte Art und Weise an etwas Höheres, ihr Übergeordnetes zu verweisen, das sich erst in der subjektiven Auseinandersetzung erschließt. Dies spielt, wie sich noch zeigen wird, gerade für das vernetzende, divergierende Denken im Rahmen der Ästhetischen Forschung eine entscheidende Rolle.

Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem dabei nichts von ihrer Lebhaftigkeit einbüßen muss<sup>24</sup>.

Eine für die Übersetzung entscheidende Analogie zwischen Musik und Bildender Kunst ist die Tatsache, dass bei beiden metaphorische Übertragungsqualitäten wirksam werden. Die Zeichen, die im Umgang mit der Metapher in einer Art autoreflexiven Bewegung mit dem Subjekt verbunden sind, können im rezeptiven Prozess selbst genossen werden. Jede repräsentative Zeichenfunktion ist aber nach BRANDSTÄTTER (2004; Vgl. S.120 ff.) auch an das verwendete Material gebunden, ebenso wie das bezeichnende Medium als Träger für den codierten Inhalt fungiert.

Ändert man eine formale Komponente, so ändert sich auch der inhaltliche Kontext. Wird beispielsweise der spezifische Ausdruck eines Musikstücks in ein anderes Zeichensystem wie die Bildende Kunst übersetzt, so geht immer auch ein Teil des Ausdrucksgehaltes dabei verloren.

Es ist zwar nicht grundsätzlich unmöglich, spezielle Eigenschaften des Trägermediums in ein anderes Zeichensystem zu übersetzen, die Übertragung beruht aber immer auf Abstraktions- und Selektionsprozessen. Diese müssen die Bindung an das Ursprungsmedium stets ein Stück weit lösen. Es können immer nur die jeweiligen Eigenschaften übertragen werden, die auch in der Sprache des Zielmediums ausgedrückt werden können. Jeder künstliche Brückenschlag von einer Wahrnehmungskategorie in die andere, von einer Disziplin in eine benachbarte, bringt also stets Verluste mit sich. „Der Verlust an ursprünglicher Bedeutung einerseits bedeutet einen Zuwachs an neuen Bedeutungen andererseits“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.126).

Eine solche *intermediäre* Übertragung kann auch als „Bezugnahme zwischen zwei repräsentativen Zeichensystemen bei gleichzeitigem Wechsel der Sinnesmodalität“ (ebd.) verstanden werden. „Um eine Beziehung zwischen den beiden Seiten herzustellen, bedarf es einer metaphorischen Anstrengung, die im Sinne eines kreativen Aktes neue Merkmale zum Vorschein bringen kann“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.128). In solchen metaphorischen Transformationsprozessen wird durch die Notwendigkeit der Abstraktion bei der Übersetzungsleistung sowohl die Bildung neuer Merkmale als auch die Entwicklung neuer Sicht-, Hör-, und Verständnisweisen angeregt.

Während die herkömmliche Wahrnehmungsleistung auf vorgebahnten, automatisierten und konventionalisierten Wegen abläuft, erfordert die metaphorische Übertragung einen schöpferischen Umgang mit der vorgefundenen Wirklichkeit. Sie kann feste Bahnen auflockern und um neue Abzweigungen erweitern.

---

<sup>24</sup> Ich habe bereits in Kapitel 1.3.6 versucht, dieses Verhältnis mit Begriffen wie Offenheit und Polyvalenz zu beschreiben. Ein Symbol, dessen Bedeutung „verstanden“ und bewusst geworden ist, löst sich auf – der lebhaftige Bezug in der Metapher bleibt erhalten, kann nie ganz aufgelöst werden.

„Über den Kontext wird der Wahrnehmungsfokus beeinflusst und verändert. Indem Bild und Musik aufeinander Bezug nehmen, definieren sie sich gegenseitig neu. Da Bezugnahme immer zwischen Merkmalen stattfindet, bewirkt die Gegenüberstellung das Herausfiltern von Merkmalen und damit die Differenzierung der Wahrnehmung“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.130). Werden beispielsweise räumliche Eigenschaften auf die Musik projiziert, so findet eine Bindung an das *Bleibende* statt. Der musikalisch-ephemere Charakter erfährt eine Konkretisierung, eine Manifestation. Dies ist der Fall, wenn zeitliche Abläufe räumlich visualisiert werden<sup>25</sup>.

Solche Ergebnisse führen zwar zu einer Entlastung des Gedächtnisses und der Vorstellungskraft, sie nehmen dem Musikalischen aber auch ein Stück weit Komplexität und Unberührbarkeit. In Therapiesituationen könnten durch die Visualisierung abstrakter Prozesse einzelne Entwicklungs- und Gedankenschritte sichtbar gemacht werden. Indem sie dadurch einfacher zu kommunizieren sind, lassen sich jene Ereignisse somit direkter nachvollziehen, die sich sonst nur auf inneren Bühnen abspielen und verständlicherweise nur mit großen Widerständen preisgegeben werden wollen. Indem das flüchtige Element musikalischer Prozesshaftigkeit einen Ausdruck im bildlichen Material erfährt, wird es *be-greifbar* und leichter für den Verstand zugänglich. Es lässt sich somit in seiner veräußerten Form aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten.

Wird aber das zeitliche, diachrone Prinzip auf Eigenschaften der Bildenden Kunst übertragen, lassen sich sowohl die Wahrnehmung als auch die Bildaussage in ihrem Bedeutungsraum erweitern. Wählt beispielsweise der Patient beim Betrachten seines fertigen Bildes ein für ihn stimmiges Musikstück aus, das er dazu abspielen lässt, so können konkrete Assoziationen auf eine höhere Ebene gehoben werden. Die Form wird zugunsten des Inhalts abstrahiert. Eine solche Kontextverschiebung lässt sich aber nicht nur durch die wachsende Bezugsmöglichkeit zum körperlichen Erleben realisieren. Das Bild kann in Kombination mit musikalischer Untermalung eine gesteigerte emotionale Aufladung erfahren. Das Gewicht der Aufmerksamkeit wird von *außen* nach *innen* verlagert. Der Blick gerät ins Schweifen, er wird zum Gleiten animiert. „Das Räumlich-Simultane wird in eine Folge von zeitlich-sequentiellen Elementen aufgegliedert“ (BRANDSTÄTTER, 2004; S.231). Besonders in Einzelsitzungen, in denen es erwünscht ist, dass der Patient einen stärkeren Bezug zu seiner Gefühlswelt aufbaut, kann die prozessuale Emotionalität der Musik für den dialogischen Austausch eine hervorragende Unterstützung bieten. Und wieder ist es die *Sprache*, die wir brauchen, wollen wir das Erlebte miteinander verstehen lernen.

---

<sup>25</sup> In Kapitel 2.5.4. findet sich hierzu ein anschauliches Beispiel, an dem ein solches Vorgehen demonstriert werden kann.

Sind Worte nur ein Mittel, dessen Zweck sie heiligt?  
Unsterblich sind sie – und sogleich entschwunden.

Der gute Ton, dem sie dienen, verliert sich,  
wenn er von falschen Zungen missbraucht wird.

Welchen Wert hat unüberlegtes Schweigen?  
Es schont zwar den Verstand, aber es schleift.

Nichtsdestotrotz.

Sprachloses Entsetzen schafft Verbindung  
zwischen Verlust und Erkenntnisgewinn.

Es sind nicht die Gefühle, die mit Worten nicht beschrieben werden können.

Es sind die Worte, denen das Gefühl fehlt, die es gilt, ausfindig zu machen.

*Der Weise spricht im Schlaf.*

*Der Narr redet von Träumen.*

## 2.5. Ästhetik der Transformation

### 2.5.1. Sound als ästhetisches Phänomen

#### – Wie lässt er sich als Kunst wahrnehmen?

Viele Kunstinstitutionen sehen sich heute mit der Herausforderung konfrontiert, Sound<sup>26</sup> auszustellen, wollen sie ihn als Bestandteil zeitgenössischer Kunst anerkennen. Die im musealen Kontext primär visuell ausgerichtete Umgebung stellt für dieses Unterfangen nur einen Teilaspekt der Problematik dar.

Ist der *Sound* doch eindeutig von der *Musik* zu unterscheiden, die im Konzertsaal ihre angemessene Umgebung findet, so stellen Videoinstallationen mit musikalischer Untermalung dennoch ein mögliches Feld der im Museum aufführbaren Medien dar.

Was kann Sound als künstlerisches Medium leisten? Inwiefern lässt er sich überhaupt als Bestandteil der zeitgenössischen Kunst definieren?

Abgesehen von der allgegenwärtigen Beschallung durch funktionalisierte (mehr oder weniger) musikalische Einflüsse, welche in unseren Kulturkreisen die alltägliche Erfahrung prägen, hat die Musik eine ähnliche Entwicklung erlebt wie die Malerei. Ist es in der Bildenden Kunst die Abstraktion, welche sich erst langsam etablieren musste, so sind es im musikalischen Metier die *Dissonanzen*, welche gerade im Bereich der „*Neuen*“ *Musik* auch heute noch immer wieder für Spannungen sorgen.

---

<sup>26</sup> Der Begriff *Sound* ist hier nicht mit dem *Klang* zu verwechseln. *Sound* unterscheidet sich insofern vom deutschen Wort *Klang*, als dass er im zeitgenössischen Kontext ein größeres Spektrum als der *Klang* abzudecken vermag. Unter *Klang* wird meistens nur das Schallsignal verstanden, mit dessen Hilfe das menschliche Ohr Tonhöhen unterscheiden kann. Der *Sound* hingegen lässt sich sowohl auf musikalische als auch auf rein physisch-akustische Phänomene anwenden.

Diese Dissonanzen sind es, die Sound überhaupt erst als eigenständiges Medium etabliert haben.

Was unterscheidet Sound von Musik? „Sound entwickelt sich nicht; er kann nur immer wieder von neuem situativ platziert und derart adressiert werden, dass visueller und akustischer, ästhetischer und institutioneller Raum voneinander unterschieden und in dieser Unterschiedenheit wieder aufeinander bezogen werden können“ (DRAXLER in: RAINER et al., 2009;S.25).

Rechtfertigt dies etwa den Anspruch des Sounds, als Kunst anerkannt zu werden und gar einen Platz im Museum zugewiesen zu bekommen? Gerade im Bereich der sogenannten *Neuen Medien* wird diese Frage oft gestellt. Sie lässt sich aber keineswegs so leicht beantworten. Die eine Seite verlangt von „der“ Kunst, sie habe sich den aktuellen Entwicklungen anzugleichen. Von der anderen Seite ertönen kritische Stimmen, die sich einer oktroyierten Anpassung verweigern und auf gewisse Beurteilungskonflikte verweisen, nach denen der Sound kaum objektiv einzustufen sei. Es ist genau diese Vielfalt an Fragen, die in solchen aktuellen Debatten aufgeworfen wird, welche es unmöglich macht, eine klare Antwort zu finden, mit der alle Parteien zufriedengestellt werden können.

*Fluxus* war neben dem *Dadaismus* sicherlich eine der ersten künstlerischen Bewegungen, die sich in jene Grenzgebiete gewagt hat. Letztendlich ist es in solchen Fällen kaum mehr möglich, von Musik, Malerei, Performance oder Aktionskunst an sich zu sprechen. Es ist Kunst allgemein, die hier praktiziert wird. Und sowohl der Sound als auch die Musik haben ihren Platz darin stillschweigend neben den anderen Disziplinen eingenommen. Was in diesen Überlegungen zählt, ist weder die Kritik an aktuellen musealischen Entwicklungen, noch der Anspruch, kunsthistorische Grenzen einzureißen. DRAXLER (in: RAINER et al., 2009) schreibt dazu versöhnlich: „Erklärungsbedürftig ist [...] nicht mehr der Überschreitungsgestus, also das, was der Sound von der Kunst wollen konnte. Eine Antwort könnte darin liegen, dass ‚Kunst‘ derart instituiert scheint, dass sich in ihrem Namen das Vermittelte des Sounds genauer adressieren lässt als in anderen Kontexten, und dass Sound als Kunst daher gleichzeitig vom Pol des Mediums und der Institution aus sprechen und damit das Spannungsvolle<sup>27</sup> in deren Verhältnis zueinander thematisieren kann“ (S.25).

---

<sup>27</sup> An dieser Ausführung soll deutlich werden, wie schwierig es ist, auf einer hierarchischen Ebene den Stellenwert von aktuellen Medien zu beurteilen. Die beiliegende künstlerische Arbeit ist aus diesem und ähnlichen Gründen nicht als *öffentliches* Kunstwerk gedacht, sondern im Sinne einer *privat* aufführbaren *SoundArt* konzipiert, die weder beansprucht, zur beschriebenen Debatte neue Aspekte beizutragen, noch im musealen Kontext situiert zu sein. Der Rezipient kann frei entscheiden, mit welchen Bewertungskriterien er sich dem verwendeten Material annähert und unter welchen Gesichtspunkten er es einstuft.

## 2.5.2. Vom Tanz auf der Grenze - Experimente an Randerscheinungen

Im folgenden Kapitel soll nun der Versuch unternommen werden, den Blick auf die Zwischenbereiche zu richten, die sich innerhalb der Grenzen der behandelten Medien und Sinnesebenen befinden. In dem *Übergangsbereich*, ist er einmal erkannt und aufgrund seiner Bedeutsamkeit oder Vernachlässigbarkeit einschätzbar geworden, lässt sich ein spezifisches Spannungsfeld erahnen.

Um die Qualität dieser Spannung genauer untersuchen zu können, ist ein kleines Gedankenexperiment notwendig. Stellen wir uns dazu vor, dass wir die imaginäre Grenzlinie, welche den Bereich der Bildenden Kunst und den Bereich der Musik voneinander trennt, in unserer Fantasie erweitern. Indem wir mit unserem geistigen Auge näher an diese Linie heran-"zoomen", wird das Feld, welches sie einnimmt, breiter. Die Linie ist nicht mehr eindimensional, sondern erstreckt sich über eine gewisse *Bandbreite*. In diesem Bereich kann nun ein spezifisches Geschehen beobachtet werden, das sich zwischen den benachbarten „Inseln“ abspielt. Diese Ereignisse sind es, welche uns nun interessieren sollen.

Wie gestalten sich künstlerische Annäherungsversuche? Was wurde bereits in der Kunst unternommen, um ein solches Transzendieren zu verwirklichen?

Betrachtet man die geschichtliche Entwicklung, die sich innerhalb des letzten Jahrhunderts im Bereich der Kunst abgezeichnet hat, so werden verschiedene Tendenzen sichtbar: Die Künste haben sich „in ihren medialen Besonderheiten immer stärker auseinander entwickelt und voneinander differenziert“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.183). In diesem Prozess der Separation haben die einzelnen Kunstformen aber nie ihre kollektiven Wurzeln außer Acht gelassen. Sie führen aber letztendlich auch kein klar voneinander zu trennendes Sonderleben. Der Gesamtbereich der Kunst ist vielmehr „als ein Feld der wechselseitigen Einflussnahmen und Austauschprozesse zu beschreiben“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.183).

Auf eine Auswahl prinzipieller Möglichkeiten eines intermediären Austausches sowie auf einige dieser aufeinander verweisenden Beziehungen soll im Laufe des nächsten Kapitels eingegangen werden.

## 2.5.3. Farbige Klangwelten – Von der Musik zum Bild

Überall, wo Musik versucht, außerklangliche Phänomene darzustellen, kann sie jene Randbereiche berühren, die eine gewisse Nähe zum Bildhaften, zum Ausdruck in der Bildenden Kunst vermitteln. Auch wenn Musik weitestgehend auf Darstellungsfunktionen verzichten muss, so vermag sie es dennoch, durch Verwendung ihrer Ausdrucksqualitäten bestimmten Empfindungen nachzuspüren.

Wie kann das zeitliche Geschehen der Musik in bildhafte Räume übertragen werden? Es sollen zwei grundlegende Wege unterschieden werden. Musik, die durch die Art ihrer Komposition bildhafte Züge annimmt, wie es beispielsweise in der Verwendung von *Klangflächen*<sup>28</sup> der Fall ist, gibt es im Bereich der zeitgenössischen Musik in vielfältigen Ausführungen<sup>29</sup>.

Ein Versuch, diese differenziert in Augenschein zu nehmen, würde den Rahmen dieser Arbeit weit übersteigen. Daher soll lediglich auf das Werk „*Weekend*“ (1930) von RUTTMANN verwiesen werden. Aus dem Material, welches er zuvor mit 35-mm-Kamera und Mikrophon aufgenommen hat, arrangierte er einen „Hörfilm“. Dieser „Film“ bestand aber nur aus der Tonrandspur des Filmstreifens, die RUTTMANN benutzte, um eine Art Klangcollage herzustellen, eine „Montage akustischer *objets trouvés* nichtmusikalischer Herkunft“ (JUTZ in: RAINER et al., 2009; S.73). Sie kann somit als Vorläufer der „*musique concrète*“ verstanden werden. Durch das Verbinden von Fragmenten aus Reden und Geräuschen zu einem elfminütigen Stück, versuchte RUTTMANN die Assoziationen an das Klangbild eines Wochenendes in Berlin zu wecken. Dies stellt einen Versuch dar, durch die Verwendung realweltlicher Geräuschkulissen in der Fantasie des Hörers bildhafte Assoziationen zu evozieren. Die Musik bzw. der Sound übernimmt in diesem Fall die Rolle eines Trägers, mit dessen Hilfe beim Rezipienten imaginative Bezüge hergestellt werden sollen.

41

---

Um eine Verbindung aus der Richtung des Musikalischen zur Bildenden Kunst zu schaffen, lassen sich aber auch andere Wege beschreiten.

Ein Musiker, der beinahe ausschließlich aus der Bildenden Kunst Inspiration schöpfte, war SATIE (Vgl. WEHMEYER in: MAUR, 1969; S.382 ff.). Zu Beginn seiner Karriere schrieb er um das Jahr 1880 vier Klavierstücke, denen er den Titel „*Ogives*“, also gotische Spitzbögen, verlieh. Indem er Bauprinzipien neugotischer Architektur für diese Stücke benutzte, verzichtete er vollends auf die Verwendung von musiktypischen Elementen. Er verwendete eine einzige repetitive Melodie, ohne diese mit emotionalen Spannungen zu versehen oder sich einer funktionalen Harmonik zu bedienen. Nicht einmal Taktstriche brachte er zum Einsatz, um sein Metrum zu markieren.

---

<sup>28</sup> „Klangflächen“ zeichnen sich durch die Übersumme an Einzeltönen aus, die in einem so engen Verhältnis aneinander gebunden werden, dass sie nur noch als Ganzes gehört werden können. Ein bekanntes und deutliches Beispiel liefert das Stück „*Atmosphères For Orchestra*“ (1961) von LIGETI. Durch Verzicht auf Rhythmik und Melodie gelingt hier die Herstellung einer Struktur, die durch ihre langsame Veränderung dem Hörer die Gelegenheit gibt, in den lang ausgedehnten *Soundscape*s zu verweilen und räumlich-bildhafte Bezüge zu entwickeln.

<sup>29</sup> Als weiteres Beispiel seien folgende zeitgenössische Interpreten der sogenannten „Ambient“-Musik genannt: JASPER TX, ZEN SAUVAGE, STARS OF THE LID. Wenn nicht anders vermerkt, sind alle genannten Tonträger im Literaturverzeichnis angegeben.

Diese äußerst minimalistische Herangehensweise erzürnte vieler seiner Kritiker. SATIE selbst bezeichnet seine Stücke ironischerweise als „*Musique en tapisserie*“, als *Tapetenmusik*<sup>30</sup>. SATIE pflegte außerdem in der Betitelung von Stücken wie „*Les trois valse du précieux dégouté*“ (1914, Drei Walzer von erlesener Geschmacklosigkeit) einen ähnlichen Überschriftenkult wie DUCHAMP oder DE CHIRICO. Zusammen mit PICASSO gestaltete SATIE das Ballett „*Mercur*“ (1924). Während viele Surrealisten, darunter auch ANDRÉ BRETON, MAX ERNST und einige von SATIEs engsten Vertrauten, der musikalischen Darbietung mit großen Spott begegneten, lässt sich aus heutiger Sicht der inspirierende Einfluss von SATIE auf viele andere Künstler und Musiker nicht leugnen.

#### 2.5.4. Klingende Bilder – Vom Bild zur Musik

Nachdem uns bisher der Einfluss von Bildender Kunst auf die Musik beschäftigt hat, sollen nun die Versuche betrachtet werden, die von Künstlern unternommen wurden, um die Kunst dem Musikalischen anzunähern oder zumindest bestimmte Aspekte daraus in ihr Schaffen zu integrieren<sup>31</sup>.

Betrachtet man die Experimente der *Symbolisten*, welche im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts in Russland aktiv waren, so finden sich viele verschiedene Einflüsse, die zur Entwicklung jener gegenstandslosen Kunst geführt haben könnten. Eine wichtige, teilweise unbeachtete Quelle der Inspiration stellt in diesem Zusammenhang die Musik dar.

BOWLT (in: MAUR, 1969; S.390 ff.) schreibt dazu: „Die russischen Symbolisten waren, fest davon überzeugt, dass das Wesen der Existenz in der Bewegung bestehe und dass Kunst als Erweiterung der Realität nur dann ihren Zweck erfülle, wenn sie das Gefühl für Bewegung verkörpere und hervorrufe“ (S.391). Da sie in der Musik die beweglichste aller Kunstformen sahen, versuchten die Symbolisten, eine Art „handlungsunabhängige“ Kunstform zu entwickeln, die möglichst frei von narrativen Elementen sein sollte. Dazu entlehnten sie aus der Musik das Prinzip des Rhythmus, welches sie als Grundelement ihrer künstlerischen Arbeit zu etablieren versuchten. Angewendet auf die gegenstands-freie russische Kunst, stellte ein solches Vorhaben die *Linie* als bevorzugtes Gestaltungsprinzip voran. Während die Symbolisten um BLOK, BELYI und MUSATOV in der Beschaffenheit der Musik eine Art spirituelle Harmonie sahen, mit deren Hilfe sie in ihren Bildern das Wesen der Wirklichkeit darzustellen versuchten, entwickelten die

---

<sup>30</sup> Viele Musiker der heutigen Ambient-Musik sehen aufgrund ihres unaufdringlichen Charakters in SATIEs *Gymnopédies* und *Gnossiennes* den Ursprung ihrer Entwicklung. PRENDERGAST (2003) bezeichnet SATIE in seinem Buch „The Ambient Century“ als „father of modern Ambience and Minimalism“ (S.6), der den gesamten Kurs der Musikgeschichte mit seinen Klavierstücken verändert habe.

<sup>31</sup> Aus Platzgründen werde ich mich lediglich auf die Experimente der russischen Avantgarde im Umfeld des Symbolismus beschränken. Eine gute Übersicht künstlerischer Versuche, strukturelle Analogien zwischen Bild und Ton herzustellen findet sich auf der Internetseite <http://see-this-sound.at/kompendium/text/68/1#textbegin>

Konstruktivisten so etwas wie ein neuartiges *Notationssystem*: Eine Art konstante, wissenschaftlich anmutende, präzisierte Formel, welche die „Erkenntnis des Wesentlichen“ in komplexen künstlerischen Strukturen zum Ausdruck bringen sollte. Fest davon überzeugt, dass „das Auge hören und unser Ohr sehen kann“ (POVELIKHINA zit. n. BOWLT in: MAUR, 1969; S.392), untersuchte später MATJUSIN die Wechselbeziehungen zwischen Farbe und Klang. Sowohl als Musiker als auch als Künstler tätig, glaubte er an das rhythmische Ideal einer Art „Weltorchester“, (ebd.) mit dem er viele weitere sowjetische Künstler beeinflusste.

### 2.5.5. Audiovisuelle Annäherungen – Von der Farblichtmusik zum abstrakten Film

Das erwähnte Interesse an einer Kunst ohne dramatischen und perspektivistischen Brennpunkt, ohne kausalistische Entwicklung, fand in meinen Augen im „*abstrakten*“ oder „*absoluten Film*“ der 1920er Jahre einen ersten Höhepunkt. Als Ausgangspunkt dieser neuen Richtung lässt sich die sogenannte „*Farblichtmusik*“ bezeichnen. In ihr erlebte das Element der Bewegung zum ersten Mal eine besondere Begegnung mit dem Licht.

Durch die Möglichkeit, zeitliche Abläufe zu veranschaulichen, glaubten viele Künstler, hier eine Art göttlicher Harmonie zum Ausdruck bringen zu können: Die Verwirklichung einer „*Sphärenmusik*“, an die bereits Pythagoras glaubte, schien greifbar nah (Vgl. MORITZ in FREEMAN et al., 1988; S.297ff.).

Nachdem die Umsetzung struktureller Analogien von Kunst und Musik in der Malerei nicht befriedigend genug realisiert werden konnte, forderte man nun eine Kunstform, die den gewachsenen Ansprüchen vieler Künstler gerecht werden könne.

Die Entwicklung der sogenannten *Lichtorgel*, welche ihren Ursprung bereits im 18. Jahrhundert nahm, markierte dafür einen entscheidenden Wendepunkt.

Dank technischer Fortschritte und etlicher begeisterter Forscher gewann sie im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts an großer Popularität (Vgl. SELWOOD in MAUR, 1969; S.415ff.).

Viele Künstler fanden darin eine Bestätigung: Das Verhältnis von Farben und Klängen konnte nun in einen neuen Zusammenhang gebracht werden.

Der Enthusiasmus hielt aber nur kurze Zeit an, denn Farblichtmusiker wie HIRSCHFELD-MACK, RUTTMANN und EGGELING griffen letztlich auch nur auf willkürliche Verknüpfungen zwischen Licht und Ton zurück.

Die Wahrnehmung des Auges scheint tatsächlich nicht mit der Wahrnehmung des Ohres vereinbar zu sein. Auch spätere Versuche im „*strukturellen Film*“ schufen zwar ein

beeindruckendes Schauspiel an optischen und akustischen Reizen, allen voran TONY CONRAD mit seinem Film „*The Flicker*“<sup>32</sup> (1965).

Ein Nachweis „echter“ synästhetischer Verhältnisse zwischen musikalischen und künstlerischen Inhalten konnte bisher aber nicht erbracht werden.

Für die Existenz einer strukturellen Koppelung zwischen visuellen und akustischen Reizen fehlen zudem aussagekräftige, evidenzbasierte Beweise<sup>33</sup>. Nachdem der Nachweis einer solchen direkten Entsprechung bisher nicht erbracht werden konnte, muss sich der Interessent nach wie vor über den Umweg durch psychologische Interpretation dem Thema annähern (Vgl. JUTZ in: RAINER et al., 2009).

Im folgenden Kapitel soll näher auf das Konzept der Ästhetischen Forschung eingegangen werden, welches die Grundlage für die vorliegende Arbeit und die dazugehörige künstlerische Gestaltung darstellt. Dabei soll sowohl auf die Hintergründe meiner eigenen Vorgehensweise, als auch auf die Zusammenhänge und mögliche Ausblicke auf künstlerische Methoden eingegangen werden.

Einleitende Funktion übernimmt ein Gedicht, das in meinen Augen jene fein gesponnenen Fäden miteinander verbindet, aus denen das Kleid der Bedeutung gewebt ist, mit dem ich auch meine künstlerische Arbeit umhüllen will.

Auch wenn die Linien auf diesem Papier keine Grenzen überschreiten mögen, die sie nicht selbst errichtet haben, so erhoffe ich mir dennoch, etwas Transzendentes damit zum Ausdruck bringen zu können, das es dem Leser erleichtert, den anschließenden Überlegungen zu folgen.

---

<sup>32</sup> „*The Flicker*“ bedeutet so viel wie: *das Flimmern*. CONRAD verwendete für diesen 30minütigen Film ausschließlich schwarze und weiße Bildflächen, die durch besonders schnellen, stroboskopartigen Wechsel das Zentralnervensystem des Zuschauers stimulieren sollen. Auf der Retina des Betrachters stellen sich dabei tatsächlich eigene Effekte ein, da das optische Wahrnehmungssystem eine solch schnelle Bildfolge nicht verarbeiten konnte.

<sup>33</sup> Sowohl vermutete Analogien zwischen tonalen Wellenlängen und Lichtwellen als auch zwischen Intervallen von Tönen und der Bandbreite des Lichts wurden wissenschaftlich widerlegt [Frei übersetzt und zusammengefasst aus dem englischen Originaltext] (Vgl. JEWANSKI in: DANIELS et al., 2009; S.339).

## 3. Zur Praxis der Ästhetischen Forschung

### 3.1. Konzeptuelle Überlegungen

#### 3.1.1. Eine Einladung zum Weiterdenken

Ein geknüpftes Seil aus Fragen  
an dem wir uns herablassen in die Tiefe des Nichtwissens.  
Nicht Antworten sind es, nach denen wir dort suchen.  
Es ist die Kunst des Knüpfens, die bestimmt, wie weit wir gelangen.  
Es ist die Art zu Fragen, von der es abhängt, ob wir etwas erfahren.

Ausgestattet mit einem leuchtenden Vorbild.

An den Kopf gebunden.

Vorwärts? Nein. Hinab ins Tal.

Wenn man die Knoten richtig verbindet, kann daraus ein Netz geschaffen werden,  
das uns trägt und das uns auffängt, falls wir den Halt verlieren.

Wenn etwas zu Bruch geht, berichten uns die Schnittstellen  
von den Zusammenhängen.

An Begriffe angeleint,  
die Hosentaschen voller Neugier.

Ein Herz ohne Rast.

Unstetes Suchen,

halbscharfer Blick.

Die Augen zusammengekniffen,  
ein Sausen in den Ohren.

Einmal mehr zur Kunst zurück.

Eine Handwerkskunst, ein Gesellenstück.

Die Tiefe im Visier. Ungebunden, bodenlos. An der langen Leine..

Sich fallen lassen.

*Jetzt.*

Es wird schon nichts passieren.

Doch. Es soll etwas geschehen.

Ein Fall.

Ein Samenkorn.

Eine Frage.

In ihrem Buch „Ästhetische Forschung“ beschreibt KÄMPF-JANSEN (2004) Wege und Methoden, mit denen sie versucht, Alltag, Kunst und Wissenschaft miteinander zu vernetzen. Als Ausgangssituation dient immer eine *Frage*, ein zu klärendes Anliegen. Diesem Forschungsgegenstand gilt es, angetrieben durch einen forschenden Willen und die Bereitschaft, sich ganz auf das Ungewisse einzulassen, sich schrittweise anzunähern.

Im Rahmen eines „performativen Prozesses“ (Vgl. KÄMPF-JANSEN, 2004; S.19) wird eine Idee verfolgt, die möglichst offen und flexibel formuliert sein soll. Auf dem Weg, der sich in dieser Suche abzeichnet, sollen Skizzen im Sinne von Spuren angelegt werden, mit denen die Vorgehensweise im Rückblick nachvollziehbar wird. KÄMPF-JANSEN (2004) sieht in der Verbindung „wissenschaftlicher“<sup>34</sup> Forschungsmethoden und künstlerischer Bearbeitungsformen im Umgang mit Alltagserfahrungen eine Vorgehensweise, die es vermag, die im aktuellen kunstpädagogischen Diskurs geforderte Vernetzung von interdisziplinären Handlungskompetenzen einzulösen (Vgl. S.22ff.). Dabei schreibt KÄMPF-JANSEN (2004) der ästhetischen Erfahrung eine entscheidende Rolle zu. Das divergente Denken, das sie zur Folge hat, unterscheidet sich in signifikanter Weise vom konvergenten Denken, das stets auf eine verifizierbare Erkenntnis ausgerichtet ist. „Divergentes Denken ist an einer Vielzahl von Interpretationen, Problemsichten und Lösungen interessiert“ (BRANDSTÄTTER, 2008; S.104).

46

---

Dieses *Verwiesensein* in offene Prozesse hat häufig zur Folge, dass im Zuge der Fragestellung anstelle einer klaren Antwort weitere Fragen auftauchen. „Ästhetisches Erkennen initiiert Prozesse der Wahrnehmung und Erfahrung - im Sinne der Offenheit und Unbestimmbarkeit ästhetischer Erkenntnisse erreicht es jedoch niemals einen endgültigen Schlusspunkt“ (ebd.). Gerade wenn divergentes und analoges Denken im Zuge der sinnlichen Erfahrung ineinandergreifen, schließen sie dabei keineswegs das kausale Denken aus. So wie die jeweiligen Erscheinungsformen eines ästhetisch betrachteten Objektes aufeinander bezogen sind, so verweisen im Akt der Erfahrung auch die unterschiedlichen Weisen des Denkens aufeinander.

Auch die sinnlichen Wahrnehmungsebenen sind synästhetisch miteinander verwoben: „wir *spüren* uns hören und sehen und fühlen“ (SEEL, 2003; S.59). Indem wir ganz beim jeweiligen „Sichdarbieten des sinnlich Gegebenen“ (SEEL, 2003; S.60) verweilen, müssen wir aber auch Abstand einnehmen von dem Wunsch, das Dargebotene ein für alle Mal festzuhalten.

---

<sup>34</sup> Sicherlich meint der Begriff „wissenschaftlich“ hier nicht das evidenzbasierte, auf eindeutige Antworten ausgerichtete Forschen, wie es in „echten“ Disziplinen der Wissenschaft gepflegt wird. Von der Analogie zwischen Kunst und Wissenschaft soll in Kapitel 3.1.3. noch ausführlicher die Rede sein.

Das bedeutet aber keinesfalls, dass bei der ästhetischen Wahrnehmung Kenntnis und Erkenntnis einander widersprechen, es ist – wie bereits versucht wurde, zu verdeutlichen – eine andere Form der Erkenntnis, die aus einer solchen Darbietung hervorgeht. Diese kann angesichts ihrer Diversität an Erkenntnismöglichkeiten zum Erschaffen fiktiver Wirklichkeitsräume anregen, die es im Rahmen ihrer korrespondierenden Umgebung sorgsam zu erkunden gilt.

Welche Gegebenheiten sind es, die hier topografisch erfahren werden können?

Es müssen *Nicht-Orte* sein, Nischen des Daseins.

Um diese beschreiben zu können, braucht es eine *ortlose* Sprache, die geneigt ist, auszuschwärmen, sich aber nicht zu lange im Schwärmen ausruhen darf.

Ein Denken, das in jenen Zwischenbereichen angesiedelt ist, muss auch die Verbindungen spürbar machen.

Das Wesentliche des Gedachten kommt dabei gerade beim Verbinden der Bruchstellen, beim Zusammendenken der Gegensätze zum Vorschein. Das Schauspiel, von dem dieses Denken berichtet, spielt sich in den Grauzonen des Ephemeren ab. Diese sind von einer immanenten Offenheit geprägt, die unserer Fantasiebereitschaft ein Maximum an Bewegung zugestehen. Durch die Mobilisierung schöpferischer Energien, die durch sie angeregt wird, ermöglicht die ästhetische Erkenntnis das Umrunden eines breiten Spektrums an Erfahrungen.

Mit schweifendem Blick unternimmt ein solches Erleben Streifzüge durch das Ungewisse. Wir können jeden Anreiz des betrachteten Gegenstandes als Einladung verstehen, die Wahrnehmung als dynamisches Wechselspiel zu begreifen, das erregt ist und bewegt, angehalten und erstarrt. Gleichsam voller staunender Neugier, erhabener Ehrfurcht, wie überwältigt von der sagenhaften Anziehungskraft immer neuer, uralter Bilder.

Es sind also die Dinge des Alltags, die als Ausgangspunkt der Ästhetischen Forschung dienen sollen. Wenn wir nun etwas gefunden haben, das unsere Aufmerksamkeit erweckt – wie ist damit zu verfahren?

„Es geht darum, Erfahrungen in der Vielfalt sehr heterogener Aspekte zu verorten und sie gelegentlich ein Stück weit zurückzuverfolgen hin zu all den Fragen, die wir einmal hatten, als die Dinge begannen, ihren Platz in unserem Bewusstsein einzunehmen“ (KÄMPF-JANSEN, 2004; S.23). Über die Herstellung einer Beziehung zum Objekt soll also auch ein Verorten zur eigenen Identität stattfinden. Erinnerter und fantasierte Geschichten sind dabei spielerisch miteinander verbunden.

Um sich in diesem Zusammenhang selbst neu entdecken zu können, empfiehlt es sich, von den gewohnten Betrachtungsweisen abzusehen, damit der Gegenstand „unvermittelt zu Worte kommen“ kann (FLUSSER, 1993; S.56).

Der vertraute Blick auf das Alltägliche braucht eine Veränderung, er muss ein Stück weit entfremdet, *neutralisiert* werden können.

„Dinge so anzusehen, als sähe man sie zum erstenmal, ist eine Methode, an ihnen bisher unbeachtete Aspekte zu entdecken. Es ist eine gewaltige und fruchtbare Methode, aber sie erfordert strenge Disziplin und kann darum leicht mißlingen. Disziplin besteht im Grunde in einem Vergessen, einem Ausklammern der Gewöhnung an das angesehene Ding, also aller Erfahrung und Kenntnis von dem Ding. Dies ist schwierig, weil es bekanntlich leichter ist zu lernen als zu vergessen. Aber selbst wenn diese Methode [...] nicht gelingen sollte, so bringt ihre Anwendung doch Überraschendes zu Tage, und zwar tut sie das eben dank unserer Unfähigkeit, sie diszipliniert anzuwenden“ (FLUSSER, 1993; S.53).

Es ist der strukturelle Glanz des Lebens,  
der in allen Gegenständen einmal aufgeleuchtet hat,  
welcher in Momenten des Erstaunens  
in ihnen wieder zum Vorschein kommt.  
Wir geraten ins Taumeln,  
stolpern über all die angesiedelten Überzeugungen und verlieren uns  
für den Bruchteil eines Lebens  
in myriadenfach funkelnder Ahnungslosigkeit.  
Es treiben kostbare Güter  
im ewigen Fluss des Vergessens.  
Der kühne Schwimmer sucht nicht nach Besonderheiten -  
er lässt sich von ihrem wirbelnden Unwesen anziehen.

### 3.1.2. Analoge Wahrnehmung – Digitale Selbstwerdung

FLUSSER spricht vom Einzug der „Undinge“, die das Bild der „Dinge“ veruntreuen. Die digitalen Informationen, die unaufhaltsam in unser Zeitalter einmarschieren, scheinen mittlerweile ein nahezu unkontrollierbares Eigenleben zu führen. Der von ARISTOTELES spekulierte Äther ist mit Zahlen gefüllt. Aus der warmen, analogen Welt des Geborgenseins werden wir in eine Welt aus Nullen und Einsen hineingeboren. Im Antlitz der Wirklichkeit taucht etwas hinter den Bildern auf, das uns an die Qualität der subjektiven Bezogenheit erinnert.

Dieses spezifische Etwas, welches ich mehrfach als das Ephemere bezeichnet habe, lässt uns in Resonanz treten mit der Welt. Es vermittelt ein Gefühl der subjektiven Teilhabe, des Einklangs mit der Welt und ihren Dingen. In den Analogien, über die wir uns die Wirklichkeit anvertrauen, schaffen wir eine flüchtige Verbindung. Indem wir jede

Erfahrung, an der wir Teil haben, mit bereits erlebten Erfahrungen abgleichen und Ähnlichkeiten abmessen, wird es möglich, neue Erkenntnis zu erlangen.

Wenn sich der erste Eindruck verflüchtigt hat  
und wir mit leeren Händen übrig bleiben  
hat sich der Griff des Wollens erübrigt.  
Zwischen Nullen und Einsen  
verlor sich das Begreifen.  
Und die Fingerspitzen klopfen ihre Rhythmus  
in die Tasten dieser Welt.  
Auf dass der Fortschritt wiederkommt.  
Die Hand mit der wir verlangen  
ersetzt nicht das Auge mit dem wir uns orientieren.

Wenn nur das Gehör findet,  
was wir mit unserem Gehirn bezeichnen können,  
wird unser Herz zum Automaten  
der Glücksgefühle ausspuckt  
und Zahlen generiert - bis er sich verkalkuliert.  
Schillernde Vielfalt bunter Sinne.  
In den Schaltkreisen der Wirklichkeit.  
Eingefroren auf der Mattscheibe.  
Ich konsumiere Nichts - Ich reflektiere Alles!  
Was für eine Verschwendung.

Wie schnell ist ein Gedanke? In Sekundenbruchteilen lässt er ganze Universen entstehen und vergehen. Auch der Gedanke und die spontane Idee sind es, denen ich bestimmte ephemere Qualitäten beimesse. Im Grunde ist die Kreativität selbst ein Spiel mit dem Flüchtigen, mit dem Prinzip des Chaos. Der Akt der kreativen Schöpfung lebt doch gerade von einer gewissen Offenheit, mit der das Bewusstsein der Welt gegenübertritt.

Diese Offenheit lässt sich auch als *Empfindsamkeit* verstehen, die durch eine geringe äußere Einwirkung durch Rückkoppelungseffekte zu ungeahnten Lösungen und Ergebnissen führen kann (Vgl. BRIGGS et al., 1999; S.300ff.).

Und genau dieser Zustand der Empfänglichkeit für äußere Einwirkungen ist es, mit dem auch beim Ästhetischen Forschen gearbeitet wird.

Welche Bedeutung hat nun die Wissenschaft in diesem Kontext? Gibt es Möglichkeiten, ästhetische und wissenschaftliche Erkenntniswege ineinanderzudenken?

### 3.1.3. Kunst und Wissenschaft – ein ungleiches Paar?

„Während Wissenschaft heute Antworten zu geben versucht, reißt Kunst eher Fragen auf, schafft Unsicherheit statt Sicherheit“ (KUMMER, zit. n. BRANDSTÄTTER, 2008;S.240). Auch wenn sich in dieser polarisierenden Gegenüberstellung sicher viele Argumente gegen eine Aussöhnung der beiden Disziplinen finden lassen, so zeigen sich entscheidende Analogien gerade im Vorgang des *Sammelns*, des Archivierens, also im Beschaffen des Materials. So versuchen beide Formen gleichermaßen, die Welt von der sie umgeben sind, zu *interpretieren* und zu *reflektieren*.

Die Wissenschaft versucht, ihren Anspruch auf Objektivität durch ein Ausklammern von nicht nachweisbaren Inhalten und durch die Herstellung homogener Ergebnisse zu gewährleisten. Sie konzentriert ihren Verstand auf immer kleinere Ausschnitte ihres Forschungsgebietes und verliert dabei ab und an den Sinn für das Ganze.

Wissenschaft versucht, etwas zu erklären. Die Kunst hingegen muss nichts erklären, sie *klärt* aber etwas (Vgl. KÄMPF-JANSEN; 2004; S.126 ff.). Kunst lebt gerade aus ihrer subjektiven Bezogenheit heraus und bezieht ihre Energie aus der Entfaltung ihrer Heterogenität und der vorwiegenden Transparenz ihres Schein-Charakters(Vgl. BRANDSTÄTTER, 2008; S.50). Einer Kunst, die nur darauf bedacht ist, Zusammenhänge herzustellen und das Ganze zum Ausdruck zu bringen, kommt der Blick auf das Detail abhanden.

Beide Disziplinen aber werden angetrieben von einer gewissen *spekulativen Spielfreude*, von Neugier und Wissensdurst. Viele Künstler verwenden heute wissenschaftliche Perspektiven, um zu neuen Ergebnissen zu kommen. Aber auch die Wissenschaftler haben sich der Kunst gegenüber geöffnet: Gerade im der Bereich der Neuroästhetik sucht man nach Verbindungslinien zwischen kreativem Denken und aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnissen. Aus ihrer Sicht kann Kunst als Erweiterung für menschliche Hirnfunktionen gesehen werden.

Kunst als neurologisch implementierte Form von Wirklichkeitsverarbeitung (Vgl. DRESLER, 2009)?In meinen Augen ist es etwas voreilig, jegliche künstlerische Neigung und Tätigkeit auf die funktionelle Beschaffenheit unseres neurophysiologischen Systems zurückzuführen. Einzelne Aspekte der Kreativität lassen sich sicherlich durch aktuelle neurologische Befunde erklären. Die Behauptung, alle Künstler seien im Grunde Neurobiologen per se, kann aber dem wissenschaftlichen Anspruch nach Objektivität nicht mehr gerecht werden.

Auch wenn vielleicht keine endgültige Synthese möglich ist, so lassen sich Kunst und Wissenschaft doch als gleichberechtigte Zugangsweisen zur Welt verstehen. Die Wissenschaft kann dem künstlerischen Forschen gebrauchsfertige Methoden an die Hand geben und ihr eine gewisse Grundsicherheit in experimentellen Verfahren bieten. Ein gemeinsames Forschen nach alternativen Erkenntnisformen kann eine von vielen Integrationsmöglichkeiten darstellen, die jene Kluft überwindet, die sich zwischen den beiden Disziplinen zu erstrecken scheint.

Um die Realität und sich selbst nicht im Experimentieren aus den Augen zu verlieren, kann sich der Künstler wissenschaftliche Fundamente aneignen, die es ihm ermöglichen, die eigene Haltung kritisch zu hinterfragen und die Ergebnisse der ästhetischen Erkundungen im Nachhinein systematisch zu verwerten. Die Kunst liefert den Wissenschaftlern immer wieder alternative Beispiele, wie die Leidenschaft eine neue Qualität des Begreifens ermöglicht.

Ein *Begreifen* nämlich,  
das einen Bund mit dem *Ergriffensein* geschlossen hat,  
macht Erkenntnis erst fruchtbar.  
Die von den Dingen geprägte Seele  
lässt sich ebenso wenig auf etwas Dingliches fixieren,  
wie es den Dingen widerstrebt,  
sich uns anders als durch seelische Inhalte zu vermitteln.

Das Leben,  
von dem manche glauben, es töten zu müssen, um es zu verstehen,  
ist wie das in Entwicklung *Inbegriffene*,  
welches aus seinem Selbst entrissen wird,  
um daraus Rückschlüsse auf die Bedeutung  
des Werdens entnehmen zu wollen.  
Beide bleiben ein Rätsel,  
das sein Geheimnis nie ganz enthüllen wird.  
Erst wenn wir uns lebhaft mit dem Objekt der Anschauung verbinden,  
erst in der aktiven Teilhabe  
an seinem immanenten Wesen,  
erhalten wir ein vages Bild davon,  
was es bedeuten könnte.

## 3.2. Zu meinem eigenen künstlerischen Vorgehen

### 3.2.1. Material und Entwicklung

Ich beschäftige mich schon seit geraumer Zeit mit *Bewusstseinsinhalten*.

Die eindringliche Urgewalt mit der unser Unbewusstes über die Böschung schwappt.

Der Ruf der Gezeiten mit dem unsere Ufer zurücktreten.

Wir treiben ab.  
Hinein ins Wagnis.  
Schwere See.  
Ein Tau am Haken.  
Ausgeworfen um zu bleiben – verloren im Verweilen.  
Ertrunken im Übermut.  
Ein Fremder taucht auf.

Es sind eben jene Zwischenbereiche zwischen Schlaf und Wach, transzendente Grauzonen des Ephemeren, die mich interessieren. Mit dem vorliegenden Video, das als Versuch eines synästhetischen Kunstfilmes zu verstehen ist, treten Bild und Ton in einen lebendigen Dialog. Je nachdem, wer das Sagen hat, werden einmal Klangwelten durchleuchtet, erklingt ein andermal das Bildhafte.

52

Neben der Dynamik<sup>35</sup> und des rhythmischen Wechselspiels sind es besonders die unklaren Momente, die in meiner Kunst eine Rolle spielen. Im bezeichnenden *Rauschen* der Sinne, das von der *Verfransung* der Wirklichkeitsräume berührt wird, lassen sich diverse Bewusstseinsgrenzen spielerisch übersehen.

Dabei sind es nicht die gewichtigen Meilensteine, die gesetzt werden sollen. Der Weg führt lediglich von einem Pflasterstein zum anderen. Gerade das *Liegen-gebliebene*, die Nebenschauplätze sind es, die fokussiert und beleuchtet werden.

Hier liegt auch das Besondere des Alltäglichen verborgen, die *Nachdrücklichkeit*, mit der sich in der Kunst subjektive Wahrnehmungsweisen konstituieren. Hinter der Leinwand der Netzhaut sind gerade jene Bewegungen von Bedeutung, die nur für kurze Zeit ihr Mikrospektakel entfalten.

---

<sup>35</sup> Verwackelungen und Pixelhaftigkeit gehören in mein Konzept. Das Videomaterial entsteht stets spontan mit der Handykamera in Alltagssituationen, Stativ und HD-Aufnahme veruntreuen die Authentizität.

Ich konnte im Laufe der Arbeit keine klare Erkenntnis darüber erlangen, ob das Bild oder der Ton für den sinnlichen Nachvollzug maßgeblicher ist. Beide nehmen kontinuierlich wechselseitig aufeinander Bezug.

Die Frage, ob in der vorliegenden Arbeit das Gewicht mehr auf dem Visuellen oder dem Akustischen gelegt werden soll, konnte somit nicht eindeutig geklärt werden. Ich würde es gerne dem Rezipienten selbst überlassen, zu erfahren, an welchen Stellen ein bestimmtes Medium die Leitung übernimmt.

Vorgefundenes Material wird aber durch die digitale Verarbeitung stellenweise entfremdet, angepasst und mit neuen Bedeutungen versehen. Ein Schaffen, das sich zwischen computergenerierter Synthetik und wirklichkeitsnaher Geräuschhaftigkeit verortet, benötigt Flexibilität, braucht Spiel. Ein Schwingen synthetisierter Synästhesie.

Die transparenten, illusionären *Zwischenstufen* des Daseins  
werden vom Licht des Alltags reflektiert.  
Sie bilden zusammen mit den Ausläufern der Traumzeit  
das visionäre Grundgerüst für ein fluoreszierendes Gefüge aus Bild und Ton  
Der wandernde Blick bewegt sich  
gleichsam in fließender Eintracht und flimmernder Dualität  
entlang an mimetischen Randgebieten.  
Dabei besucht er bevorzugt *unbehelligte* Nicht-Orte,  
deren Stille sich gleichmäßig und sukzessiv  
in rhythmische Bewegung verwandelt.

Sensationen am Rande des Banalen,  
hinter den Fenstern des Abgelebten.  
Beim Suchenden findet es Gehör. Es breitet sich vor seinen Augen aus.  
Dabei verlangt es nichts. Wer das begreift, ist ergriffen.  
Und lauscht dem Klang der Sehnsucht.  
Wer geneigt ist zum Lauschen, vermag es,  
dem Klangteppich verstrickte Geheimnisse zu entweben.  
Beim mimetischen Erkunden hermetischer Visionen  
werden fragmentiert Erinnerungen wach  
Wenn einmal mehr von Träumen die Rede ist, gilt es genau hinzuhören  
Denn es sind die Träume selbst die erzählen.

### 3.2.2. Verortung und Ausblick

Die ungezähmte Experimentierfreude und der ungezügelter Forscherdrang früher Pioniere der Elektronischen Musik<sup>36</sup>, welche zu Beginn der 60er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts ihren Anfang nahmen, hat die vorliegende künstlerische Arbeit ebenso beeinflusst wie die „*musique concrète*“. Diese befasste sich bereits in den 50er Jahren mit der Manipulation und dem Sammeln von Tonbandaufnahmen natürlicher Geräusche.

<sup>36</sup> Neben KRAFTWERK, waren es auch die schillernden Persönlichkeiten des sogenannten „*Krautrocks*“, die in Deutschland den Einsatz von elektronischen Mitteln in der Musik vorangetrieben haben. Allen voran sei hier der frühe Einfluss von Bands wie CAN, ASH RA TEMPEL oder POPOL VUH genannt. Ferner sei auf die Experimente von STOCKHAUSEN und SCHÖNBERG verwiesen.

Wie auch CAGE, so bin ich weniger an der „Aussage über Etwas“ interessiert, sondern vielmehr an der „Vergegenwärtigung des Auszusagenden selbst“ (Vgl. Einband v. CAGE, 1996). Bezogen auf das Ephemere ist es beispielsweise mein Klavierspiel, welches zwar für diese Arbeit aufgezeichnet wurde, in seiner Natur aber nicht wiederholbar ist. Da meine Klavierstücke stets spontan entstehen und nicht im Voraus nach Notations- oder Kompositionsregeln konzipiert werden, bleiben sie in ihrer Momentaufnahme einmalig und werden nur durch die Aufzeichnung manifest.

Die Aufnahmen im Titel „*unstet (Variation)*“ stellen beispielsweise eine Mischform dar, aus elektronisch erzeugten Effekten und der ursprünglichen Aufnahme, die direkt von dem Klavier aus der Aula der Hochschule für Kunsttherapie in Nürtingen abgenommen wurde. Ich habe versucht, an den relevanten Stellen des Stückes durch digitale Modulation bestimmte Frequenzbereiche zu betonen, um die wahrnehmbaren Ebenen des Klavierklangs zu erweitern. Bei allen verwendeten Aufnahmen ist es mir aber stets von Bedeutung gewesen, den ursprünglichen Klang möglichst authentisch<sup>37</sup> und ohne störendes Hintergrundrauschen aufzuzeichnen. Nur so wird meiner Meinung nach eine adäquate Auseinandersetzung mit Geräuschen aus der *wirklichen* Umwelt realisierbar

Selbstverständlich müssen im Nachhinein die vorhandenen Materialien wie Videoclips und Tonaufnahmen digital miteinander verbunden werden. Ein allzu strukturiertes Vorgehen wird dabei aber weitestgehend vermieden, um den möglichst intuitiven Umgang damit nicht zu sehr zu verfälschen und zu kategorisieren. Die Lebendigkeit der Aufnahmesituation soll spürbar bleiben.

Der *Hall* und die Art und Weise, wie er sich im Raum ausbreitet und diesen definiert, spielt für meine Arbeit auch eine besondere Rolle. Durch das Aufzeichnen von Geräuschen wird dabei immer auch die spezifische Raumsituation festgehalten, die sozusagen von einem Raum in den anderen übertragen werden kann. Im Grunde stellt das freie Experimentieren mit echten und synthetischen Signalen einen bedeutenden Grundpfeiler für mein Arbeiten im visuellen und akustischen Bereich dar<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Ich empfehle die Musik der beiliegenden DVD über eine *hochwertige* Stereoanlage abzuspielen. Zusätzlich kann die stereoskopische Akustik auch über leistungsfähige Kopfhörer erfahren werden.

<sup>38</sup> Dank der modernen Technik ist es durchaus möglich, durch die Manipulation spezieller Effektgeräte synthetische und reale Hallformen zu verschmelzen. Aber selbst ein geschultes Ohr wird den Unterschied wohl nicht mehr hören können, wenn das verwendete Geräusch in den audiovisuellen Gesamtkontext eingebettet ist. Die vorliegenden Videos sind als in sich abgeschlossene Werke zu betrachten. Auch wenn sie sich zwar gelegentlich inhaltlich berühren, repräsentieren sie im Grunde separate Herangehensweisen an unterschiedliche audiovisuelle Themen.

## 4. Abschließende Betrachtungen

„Und wenn du hundert Knoten knüpfst – die Schnur bleibt eine.“ – RUMI

Ein Nachdenken über das Verhältnis von Kunsttherapie, Bildender Kunst, Musik und der damit einhergehenden Erscheinungs- und Umgangsformen, hat uns an entlegene Gebiete des Forschens und Denkens geführt.

Im Zuge dieser Forschung sind viele Fragen aufgetaucht, von denen einige nicht eindeutig geklärt werden konnten. Während wir versucht haben, einem roten Faden zu folgen, hat unsere Suche unterwegs viele neue Verzweigungen *aufgegabelt*. Viele davon mussten außer Acht gelassen werden, um nicht vom Weg abzukommen. Manche Erscheinungsformen sind uns mehrere Male begegnet, auch an unterschiedlichen Orten. Die *Ästhetische Wahrnehmung* hat uns immer wieder begleitet und mit ihren eigenständigen Umgangsformen angesprochen, die sie uns anbietet, um mit der Welt in Kontakt zu treten. Die besondere Erkenntnis, die aus einer solchen Wahrnehmung erwächst, lebt gerade durch die Verflechtung von Selbst und Welt, von Bild und Ton, vom Ineinander symbolischer Repräsentationsformen und metaphorischer Ähnlichkeitsprinzipien. Das Ephemere flüchtet sich vor dem fixierenden Blick. Eindeutige Grenzziehungen sind nicht mehr möglich: eine *Ästhetik der Transformation* ist immer auch eine *Ästhetik der Transzendenz*.

55

---

Ich sehe gerade in der sinnbildlichen Offenheit des Ästhetischen Denkens und in der Bereitschaft zum Aushalten von Gegensatzspannungen eine besondere Lernmöglichkeit, die wir auf diesem Feld erfahren können.

Die Phänomene, denen wir hier begegnen, beziehen ihre Energie schließlich gerade aus ihrer Widersprüchlichkeit, aus der komplexen Vernetzung einander gegenüberstehender Welten.

Vielleicht würde die Unsicherheit im Umgang mit den oszillierenden Paradoxa der Wirklichkeit verschwinden, wenn wir uns vorstellen, dass polare Extreme nicht zwei unvereinbare Gegensätze darstellen. Beide bilden Bereiche eines facettenreichen Spektrums. Die Extreme berühren einander. Sie sind aufeinander angewiesen wie Licht und Schatten.

Und wenn sich der Kreis schließt, erhalten wir vielleicht ein Bild davon, was es bedeuten könnte, das ganze Spektrum der Wirklichkeit zu erfahren, welches wir mit unseren Sinnen erschließen können. Wir haben gesehen, dass Bildende Kunst und Musik zwei unterschiedliche Formen des Umgangs vermitteln. Beide sind aber in ihren Eigenarten als Kunstformen zu bezeichnen, die unsere Wahrnehmung auf divergente Art und Weise in die Pflicht nehmen. Sie erweisen uns den Dienst, unser Leben kreativ bewältigen zu können, indem sie uns das Angebot unterbreiten, den gewohnten Blick zu flexibilisieren und den individuellen Umgangsradius zu erweitern.

Das heilsame Potential schöpferischer Prozesse kann davon nur profitieren.  
Die Gunst die sich im Moment der Erkenntnis bereithält, verweist auf elegante Weise  
an etwas Höheres, auch wenn sie uns im ersten Licht oft zu widerstreben scheint.

So trifft das Kalkül unserer Zeit immer auf den Punkt.

In den Weiten der prinzipiellen Unabgeschlossenheit liegen ferne Welten,  
schlafen ganze Universen an einmaligen Chancen  
Indem wir unsere schöpferischen Energien mobilisieren  
und an den Widerständen, an den Verführungen ab – und entlangarbeiten,  
entwickeln wir neue Gesten

Entgegen der Instrumentalisierung durch Techniken  
abseits der Mechanisierung durch die Form  
driften wir ab

Und nicht wir sind es, die diesen Drift suchen.

Der Drift findet uns.

Die Weile, die er uns begleitet, gilt es auszukosten,  
mit allen Sinnen zu erfahren.

Ein solch gewagtes Denken in Bildern  
bleibt nahezu ungebunden, ortlos  
Sein Suchen schweift umher, mäandert  
von einem Nu zum andern.

Eine Reise ohne Ziel.

*Wir sind angekommen.*

Kunst ergreift von uns Besitz. Machen wir sie uns zu Eigen? Oder eignen wir uns lediglich ihre Sicht- und Hörweisen an? Ist es nicht so, dass Künste ihre Botschaft in ihrer jeweiligen Sprache zum Ausdruck bringen, so wie wir selbst unseren eigenen Ideen im Werk ein Stück Ewigkeit zuweisen? Kraft unserer Imagination projizieren wir unsere Lebenserfahrungen auf die Welt, in der wir leben – und finden uns selbst dabei wieder, wie wir in jeder spielerischen Begegnung immer neu dem Wandel anheimfallen. Indem wir uns dem Fremden anvertrauen und die noch unbekanntes Räume neugierig erkunden, wächst in uns die Zuversicht, dass hinter allem ein Sinn zu finden ist, den es gleichsam gilt zu erkennen, zu wahren und zu leben. Die Universalherrschaft der Zeit über den Raum wird in der künstlerischen Aktion ad absurdum geführt. Es bleibt einzig und allein der Geschmack des Werdens im Vergehen zurück. Seine Spuren finden wir auf der Haut unserer Sinne wie in der Prägung des Materials. Liegt etwa das Ephemere in der Kunst hinter den Fragen verborgen, denen wir uns stellen?

Was wir uns ausmalen,  
leuchtet aus dem Inneren heraus.  
Über das Zeichen gelangen wir zur Bedeutung.  
Doch der Sinn lässt sich nicht durch Begrifflichkeiten erschließen.  
Erst in tiefer Betrachtung wird er für uns lebendig.

Auch wenn sie uns hin und wieder entfliehen,  
hinterlassen viele Bilder Spuren.  
Abdrücke auf unserer Seele.  
Manche künden vom Leiden.  
Andere bringen reine Freude zum Ausdruck.  
Während wir die einen am liebsten vergessen, ausradieren wollen,  
leiden wir manchmal darunter, dass die anderen so bald verblassen.

Aber alle sind sie da,  
weil sie das Leben färben,  
das uns gezeichnet hat,  
weil sie

Dem Grauen bunt begegnen.

(illlumen, 2010)

# Literaturverzeichnis

- Blohm, M., Heil, C., Peters M., Sabisch, A., Seydel, F. (2005) Über Ästhetische Forschung: Lektüre zu Texten von Helga Kämpf-Jansen. München: Kopäd
- Brandstätter, U. (2004): Bildende Kunst und Musik im Dialog. Augsburg: Wißner
- Brandstätter, U. (2008): Grundfragen der Ästhetik. Köln: Böhlau
- Briggs, J., Peat, F. D. (1999): Die Entdeckung des Chaos: Eine Reise durch die Chaos-Theorie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Cage, J. (1996): Silence. Frankfurt: Suhrkamp
- Daniels, D., Naumann, S. (2009): Audiovisuology: Compendium. An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture (Engl.). Köln: König
- Dresler, M. (2009): Neuroästhetik: Kunst - Gehirn - Wissenschaft. Leipzig: Seemann
- Egger, B. (2001): Der gemalte Schrei: Geschichte einer Maltherapie. Oberhofen: Zytglogge
- Flusser, V. (1993): Dinge und Undinge: Phänomenologische Skizzen. München: Hanser
- Fonagy, P., Gergely, G., Jurist, E. L., Target, M. (2008) Affektregulierung, Mentalisierung und die Entwicklung des Selbst. Stuttgart: Klett-Cotta
- Fonagy, P., Target, M. (2003): Frühe Bindung und psychische Entwicklung: Beiträge aus Psychoanalyse und Bindungsforschung. Gießen: Psychosozial
- Franz, M. (1999): Der Mensch und seine Symbole. Zürich: Walter
- Freeman, J., Tuchman M. (1988): Das Geistige in der Kunst: Abstrakte Malerei 1890-1985. Stuttgart: Urachhaus
- Henckmann, W. (2004): Lexikon der Ästhetik. München: Beck
- Jones, E. (1987): Die Theorie der Symbolik. Frankfurt am Main: Athenäum
- Kämpf-Jansen, H. (2004): Ästhetische Forschung: Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Köln: Salon
- Limberg, R. (1998): Kunsttherapie bei frühen Störungen: Strukturbildung und Identitätsentwicklung mit den Mitteln der Kunst. Aachen: Shaker
- Maur v., K. (1969): Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München: Prestel
- Prendergast, M. (2003): The Ambient Century: From Mahler to Moby – the evolution of sound in the electronic age. (Engl.) London: Bloomsbury
- Rainer, C., Röllig, S. (2009): See This Sound: Versprechungen von Bild und Ton. Köln: König

Rubin, J. A. (1991): Richtungen und Ansätze der Kunsttherapie: Theorie und Praxis. Karlsruhe: Gerardi

Seel, M. (2003): Ästhetik des Erscheinens. Berlin: Suhrkamp

Soldt, P. (2007): Ästhetische Erfahrungen: Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse. Gießen: Psychosozial

Smikalla-Weier, B. (2004): Psychotherapie als künstlerische Herausforderung: Ein Brückenschlag zwischen Kunst und Psychotherapie. Berlin: Quercus

Welsch, W. (2003): Ästhetisches Denken. Stuttgart: Reclam

## Weitere Medien

Debussy, C. (Komponist). (1994): Debussy: Orchestral Music. [2CD]. Hamburg: Universal (Philips)

Ligeti, G. (Komponist). (2002): Atmosphères for Orchestra (1961) Auf: The Ligeti Project 2. [CD]. Hamburg: Warner (Teldec Classics)

Jasper TX (Interpret). (2008): Black Sleep. [CD]. Manchester: Boomkat (Miasmah)

Zen Sauvage (Interpret). (2004): Contrast. [mp3].

Kostenloser Download unter:<http://www.archive.org/details/sub054>

Stars Of The Lid (Interpret). (1998): Per Aspera Ad Astra. [CD]. Chicago: Kranky

Satie, E. (Komponist). (1998): Satie: The Early Piano Works. [2CD]. Hamburg: Universal (Philips)

Kraftwerk (Interpret). (1970): Kraftwerk I. [CD]. Hamburg: Universal (Philips)

Ash Ra Tempel (Interpret). (1972): Schwingungen. [LP]. Berlin: Ohr

Popol Vuh (Interpret). (1974): Einsjäger & Siebenjäger. [LP]. Berlin: Ohr

Stockhausen, K. (Komponist). (1969): Hymnen. [CD]. Hamburg: Universal (Deutsche Grammophon)