

Der Ursprung der Bilder – Pränatale Wahrnehmung, Ästhetik und Kunst

Klaus Evertz

Köln, Deutschland

Keywords: Physical existence; bodily knowledge; physical thinking; thinking in images; thinking in words; elementary forms of self-creation; very early patterns of experience; synaesthetic continuum of perception

Abstract: *The Origin of Images – Prenatal Perception, Aesthetics and Art.* The article attempts to formulate several theories concerning the synaesthetic origin of visually perceivable images and inner representations and to provide support for these theories using examples from the field of art history, aesthetics, development psychology and art therapy (research into children's drawings). The fundamental mode of human perception is thus to be regarded as a synaesthetic continuum of perception, a mode which develops before birth and from which the individual sensory areas are derived after birth without the early foundation ever being lost.

Very early drawings in cultural history and ontogenesis therefore clearly indicate a level of appreciation of art that has been largely neglected so far, a level on which paintings, for example, can be interpreted in their basic forms as elementary forms of self-creation and very early patterns of experience from the prenatal sphere of consciousness, which can also be referred to as "bodily knowledge". As the basis of individual emotional and psychological experiences, this bodily knowledge begins with events before and during conception that develop from the genes with their own individual dynamics. The genes are understood not only in biochemical terms, but as a form of awareness in which the sum of the experiences of reality of all our ancestors is condensed reaching right back to the beginnings of evolution. A concept of consciousness such as this enables us to conceive the parallel nature of cosmic simultaneity and of linear developmental logic in the theory of culture and in therapy.

Zusammenfassung: Der Artikel versucht einige Thesen zum synästhetischen Ursprung von visuell wahrnehmbaren Bildern und inneren Repräsentationen zu formulieren und mit Hilfe kunsthistorischer, ästhetischer, entwicklungspsychologischer und kunsttherapeutischer (Kinderzeichnungsforschung) Beispiele zu belegen. Als grundlegender Wahrnehmungsmodus des Menschen ist demnach ein synästhetisches Wahrnehmungskontinuum anzunehmen, das sich pränatal entwickelt und aus dem heraus postnatal die einzelnen Sinnesbereiche herausdifferenziert werden, ohne die frühe Basis je zu verlieren.

Vortrag, gehalten auf der 2. Kölner Arbeitstagung der ISPPM: „Vom Wunder des Überlebens“ – Das Pränatale im postnatalen Raum, 13.–15. 2. 1998; überarbeitete Fassung.
Korrespondenzanschrift: Klaus Evertz, Neusser Str. 569, D-50737 Köln

Früheste zeichnerische Gestaltungen in Kulturgeschichte und Ontogenese verweisen daher deutlich auf eine bisher noch weitgehend vernachlässigte Rezeptionsebene von Kunst, auf der z. B. Malereibilder in ihren Grundformen als elementare Selbsterzeugungsformen und früheste Erlebnisformeln aus dem pränatalen Bewußtseinsbereich gelesen werden können, der auch als Leibwissen bezeichnet werden kann. Dieses Leibwissen beginnt als Grundmater individuellen seelischen Erlebens mit prä- und perikonzeptionellen Ereignissen, die sich in ihrer je individuellen Dynamik aus dem Erbgut heraus entwickeln. Das Erbgut wird nicht nur in biochemischen Formeln verstanden, sondern als eine Form von Bewußtsein, in dem die Summe der Erlebniswirklichkeiten aller Vorfahren, bis in die Anfänge der Evolution hinein, verdichtet ist. Ein solcher Bewußtseinsbegriff ermöglicht die Denkbarkeit der Parallelität kosmischer Gleichzeitigkeit und linearer Entwicklungslogik in Kulturtheorie und Therapie.

*

Ursprung der Bilder und Ursprung des Sehens

Drei Bilder vom Ursprung: Ein „Erstes Bild“ der Entwicklung der kosmischen Form, tantrisch, 19. Jhdt. (Abb. 1)

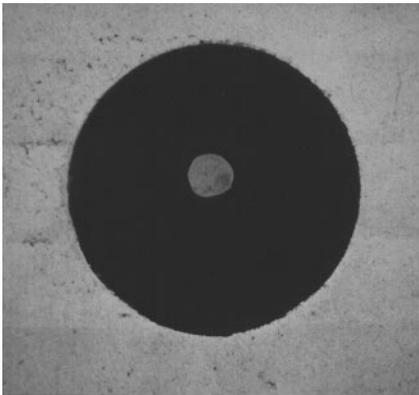


Abb. 1.

Ein zweites „Erstes Bild“: Der Augenblick, in dem das Spermium die Eihülle durchbricht, bzw. eingelassen wird. (Abb. 2)

Ein drittes „Erstes Bild“: Dieses Bild (Abb. 3) ist von Hieronymus Bosch gemalt worden, zwischen 1505 und 1515. Es ist 2,20 m hoch und 1,95 m breit und befindet sich im Prado in Madrid. Es ist in Grisaille-Technik, also in Schwarz, Weiß und Grau-Tönen gemalt. Es trägt den Titel: Der dritte Schöpfungstag. Das ist der Schöpfungs-Tag, an dem die Trennung von Trockenem und Naßem, von Land und Meer vollzogen wird und die Pflanzen entstehen. Die Pflanzen sind nach Land und Meer die ersten Formdifferenzierungen in der Genesis, noch vor den Sternen, die erst am vierten Tag entstehen. Dieses Bild, das man auch als „Die Welt als Zelle“ bezeichnen könnte, verbirgt ein größeres und farbigeres, ein Triptychon, dessen Inhalt in diesem Artikel in einer bestimmten Perspektive langsam eröffnet werden soll unter Zuhilfenahme vieler anderer Bilder, die als Vorbilder der Bilder bezeichnet werden können, die in heutiger Mikrofilmtechnik von den biochemischen Abläufen menschlicher Zeugung gemacht werden.

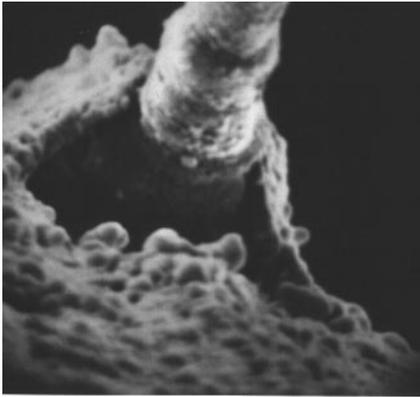


Abb. 2.

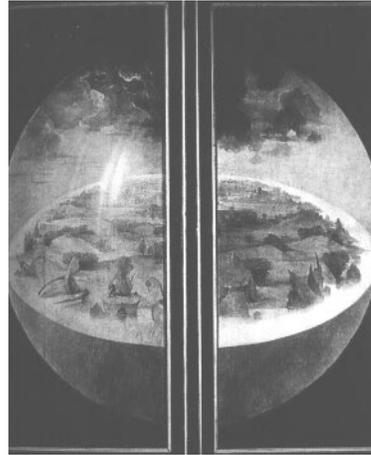


Abb. 3.

Nach dieser Auswahl von drei Bildern vom Ursprung der Welt und des Individuums aus verschiedenen Zeiten und Kulturbezügen nun zu den zentralen Thesen über den Ursprung der Bilder.

Ich möchte mit diesem Artikel drei Thesen zur Diskussion stellen:

1. Bilder kommen aus dem Körper und haben immer eine Geschichte. Das Bild beginnt als „Körpersein“, endo- und exodynamisch und wird stufenlos zur Körperempfindung: thermisch, taktil, akustisch, visuell etc. Es ist am Anfang Form, Fluß, Bewegung, Widerstand, Druck, die zu Geschmack, Klang, Berührung, Empfindung werden, synästhetisch gedacht.

2. Kunst ist demzufolge immer auch eine Geschichte des Leibes und daher kann es leibnähere und leibfernere Bilder und Phantasien geben, aber keine leiblosen! Kunst ist immer auch Leiberinnerung. *Es gibt keine von der Geschichte des Körpers und der Empfindung losgelöste Phantasie!* Es gibt keine pure Fiktion! Es gibt nur verschiedene Verschlüsselungsgrade!

Die Konstruktion von Phantasien durch Einbildungskraft ist immer auch Entbindung von Erinnerungen! Es geht mir dabei gegen den Mißbrauch des Phantasiebegriffs als einen Gummibegriff in Kunstwissenschaft und Psychoanalyse, der z. B. häufig da eingesetzt wird, wo die Widerstände und die negativen Übertragungen auftauchen. (vgl. Wilhelm)

3. Individueller Leib und damit Leibwissen beginnt spätestens mit der Zeugung. Statt Leibwissen würde ich auch vom (nichtsymbolischen) Körperdenken sprechen, was dem späteren symbolischen Bilder- und Sprachdenken zugrunde liegt. (vgl. Merleau-Ponty, v. Schnakenburg)

Die Begriffe „Zellgedächtnis“ (Wilhelm), „Körperdenken“, „Leib-Wissen“ und „Leibwissen“ als Synonyme zu gebrauchen, wäre zunächst falsch. Es ist aber ähnliches auf verschiedenen Sprachebenen und in verschiedenen Denktraditionen gemeint. Die neurobiologische Sprachebene z. B. kann den Begriff „Zellgedächtnis“ nicht akzeptieren, da Neurobiologie für Erinnerung ein Denken voraussetzt, was neurophysiologisch nur an die Entwicklung bestimmter Nervensysteme und Gehirnregionen gekoppelt werden kann. Die Neurobiologie würde auch die Begriffe „Körperdenken“ und „Leibwissen“ ablehnen. Andererseits übersieht die Neurobiologie dabei, abgesehen davon, daß sie selbst noch

nicht an einem Endpunkt der Forschungen angelangt ist (z. B. über die Übertragungsmodi der sog. genetischen Information), u. a. die Bandbreite der philosophischen Definitionen von „Bewußtsein“ und „Selbstbewußtsein“. Die Komplementarität introspektiver Forschung (Kunst, Psychoanalyse, Geisteswissenschaften) und extrospektiver Forschung (Naturwissenschaften) ist nicht auflösbar, aber der entscheidende Parameter ist, daß beide „Forschungsrichtungen“ in unterschiedlicher Sprache zu den gleichen Ergebnissen gelangen. (vgl. Crisan 1998; Edelman 1992; Johnson 1987)

Es ist ja die Frage, warum wir noch immer das prä- und das postnatale Leben voneinander trennen und dabei für die Erfassung des postnatalen Lebens u. a. psychologische Beschreibungen zulassen, aber für die Erfassung des pränatalen Lebens fast ausschließlich biochemische und physiologische Beschreibungen. Eine Biopsychologie, die gerade erst im Entstehen ist, würde einen psychologischen Erfahrungs- und damit einen Denk- und Wissensbegriff stufenlos von der Zeugung an entfalten und einen Übergang zu einer Psychologischen Genetik schaffen, die u. a. von Leopold Szondi schon vorbereitet ist. (Abb. 4)

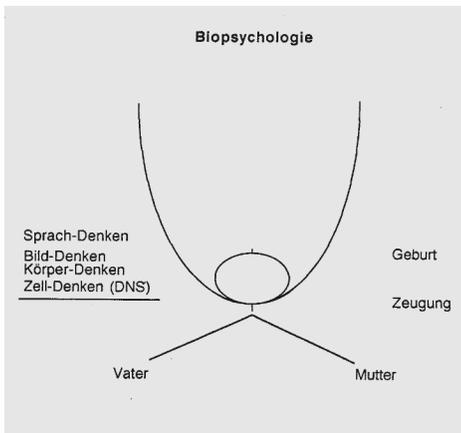


Abb. 4.

Um die Frage nach dem Ursprung der Bilder zu beantworten, scheint es mir leichter, zunächst verschiedene Anfänge von Bildern zu thematisieren. Der Anfang der Bilder in Kulturgeschichte und Ontogenese verweist nämlich auf einen psychologischen Ursprung der Bilder: Sich ein Bild machen wollen und müssen von Welt und Selbst, um sich zu gewinnen oder, wie es die Psychoanalytikerin Meistemann-Seeger mal definiert hat: „Kunst ist die Fähigkeit, sich ein Bild vom Tod zu machen und es anderen zeigen zu können“, um dadurch „lebendig“ zu bleiben oder es überhaupt erst zu werden, möchte ich ergänzen. Hier geht es um die Selbstgewinnung durch Objektgewinnung durch das Bild als erste symbolische Denkform.

Wenn wir uns die Frage stellen: Wo fangen Bilder an?, stellen sich uns direkt zwei weitere Fragen: Welche Art von Bildern ist eigentlich gemeint? Und: Welche Art von Anfang ist gemeint? Meinen wir innere oder äußere Bilder: Also Traumbilder (unbewußtes Erzeugen innerer Bilder), Phantasien (unbewußtes und bewußtes Erzeugen innerer Bilder), Halluzinationen oder Malereibilder, Drucke, Fotografien, Zeichnungen, Schemata? (vgl. Evertz 1997c)

Ich möchte den Bildbegriff, der hier zur Debatte steht wie folgt definieren: Mit „Bild“ meine ich jegliche durch eine angenommene innere oder äußere Wahrnehmungsbasis zustande kommende Farb- und Formkonstellation, die menschliches Bewußtsein überwiegend als „visuell“ erzeugt (und dann entsprechend interpretiert).

Die Bilder entstehen *in* der Wahrnehmung. Es geht mir um das Auseinanderhervorgehen von inneren und äußeren Bildern, um das Bild als Übergang. „Das Bild, das Gesehene, ist weder im Auge, noch im Licht, noch im ‚Ding‘, so wie es auch nicht durch eines von diesen erklärt werden kann . . . Ich kann nicht sehen, ohne zu verräumlichen.“ (Castoriadis 1986) Wie kann ich aber verräumlichen, wenn ich die Erfahrung der Verräumlichung nicht im eigenen Körper habe, also „im“ Leibwissen?

Nun zur Frage nach der Art des Anfangs. Wenn wir die Frage nach einem Anfang stellen, kommen natürlich zunächst historische Ebenen in Betracht, also besonders die evolutionäre, die kulturgeschichtliche, die ontogenetische. Die jeweiligen Fachwissenschaften geben unter dem historischen Gesichtspunkt durchaus Antworten, von denen ich einige erwähnen möchte. Natürlich ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Transhistorische und diachronische Ebenen werden später Thema werden.

Wie beantworten uns also z. B. Neurophysiologie und Biologie, Paläoanthropologie, Kunstgeschichte, Kunst und Kunsttherapie und Entwicklungspsychologie die Frage nach dem Anfang innerer und äußerer Bilder?

250 Millionen Jahre alt ist nach neuesten Forschungen der REM-Schlaf, der „Rapid eye movement“-Schlaf. Neurophysiologen konnten bei Schnabeltieren, dieser Mischung aus Reptil und Säugetier, eine auf das Stammhirn beschränkte starke Gehirnaktivität während des Schlafes feststellen und damit den Traum als schon sehr frühe lebensnotwendige Gehirnfunktion in der Evolution nachweisen. Das Träumen von Bildern ist damit nicht bewiesen, dies wird weiterhin in der neurophysiologischen Forschung mit Großhirnaktivitäten in Verbindung gebracht. Aber zumindest physiologische „Vorbilder“ bildhaften Träumens, also innerer Bilder, sind damit erkannt. (Spiegel)

Das „äußere“ Sehen in der Evolution aus biologischer Sicht hat sich in der Leistung durch drei Komplexe immer mehr ausdifferenziert: 1. Durch die Entwicklung des dioptrischen Apparates (d. h. der Einrichtungen, die das Umweltbild im Auge entstehen lassen); 2. Durch die Verfeinerung des Sinneszellen-Rasters zur Verbesserung der Bildaufnahme; 3. Durch Verbesserung der zentralnervösen Erregungsverarbeitung. Die Entwicklung geht von einem allgemeinen Lichtsinn zum Helligkeitssehen, weiter über das Richtungssehen und das Bewegungssehen zum Bildsehen der Wirbeltiere. Nur zwei Aspekte seien hier besonders erwähnt: Die Farbwahrnehmung beginnt schon bei den Reptilien und der Regenwurm als Beispiel für beginnendes Sehen kann verschiedene Lichtintensitäten über am ganzen Körper verteilte Sinneszellen unterscheiden und darauf mit ungerichteten Bewegungen, also Belichtungs- und Beschattungsreflex, reagieren. Das Bild beginnt hier als Körperempfindung. (Vogel und Angermann 1979)

Die kulturgeschichtlichen Anfänge der Bilder

Nun muß ich dem evolutiven Denken des Lesers einiges abverlangen, wenn wir uns eine andere historische Ebene anschauen:

Kulturgeschichtlich gibt uns die Kunstgeschichte eine Antwort nach dem Anfang der Bilder in der Erforschung der altsteinzeitlichen Felsbildkunst. Erste Bildzeugnisse der Menschheit, nach der C14 Methode datiert, sind die Nashörner in der Grotte Chauvet, 32000 Jahre alt. (Abb. 5)



Abb. 5.

Oder eine Antwort von Ethnologie, Archäologie und zeitgenössischer Kunst: Diese Bilder eines Künstlers der Aborigines sind 1988 entstanden, in ihrer materialen Struktur also 10 Jahre alt. Zugleich nehmen sie stilistisch und inhaltlich sehr genau eine Bildtradition auf, deren Alter zwischen 10 000 und 100 000 Jahre geschätzt wird. (Abb. 6)



Abb. 6.

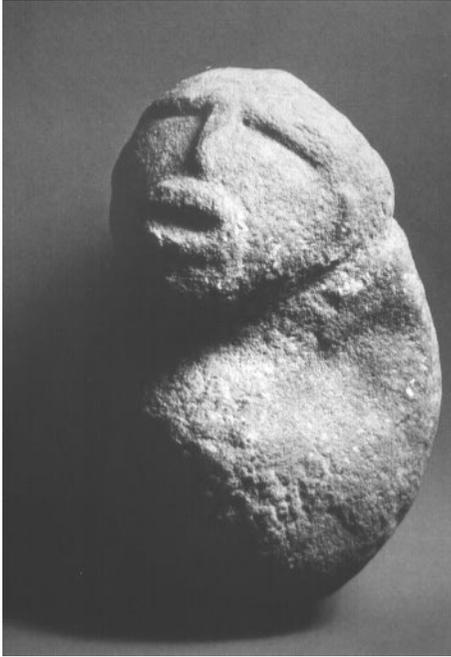


Abb. 7.

Eine weitere Antwort der Kunstgeschichte, diesmal bezogen auf die Skulptur (Abb. 7): Die älteste europäische Skulptur der Lepenski-Vir-Kultur, in den sechziger Jahren entdeckt, ca. 7000 Jahre alt, an der Donau, wo Rumänien an das ehemalige Jugoslawien grenzt. Die Skulpturen der Lepenski-Vir lassen sich in drei Gruppen einteilen: 1. „Skulpturen mit gegenständlichen Darstellungen“; 2. „Skulpturen, auf denen Arabesken herausgearbeitet wurden“; 3. „anikonische oder semi-anikonische Skulpturen“ (Srejovic 1981). Alle drei Typen wurden häufig gleichzeitig angetroffen! Abbildung 7 zeigt eine Skulptur, die Typ 1 und 3 verbindet, 38 cm × 26 cm groß. Sie wird in der Literatur als „numinose Ikone“ bezeichnet. Aus ei- oder polyederförmigen Geröllsteinen herausgearbeitet, „ist die Plastik der Skulptur auf ein außergewöhnlich flaches, bisweilen geradezu papierdünnes Relief reduziert. Die Modellierung ist äußerst sparsam; der Künstler veränderte die natürliche Kontur des Steines nur wenig und verletzte dabei die Grundstruktur nicht.“ (Srejovic) Die Arbeit erinnert an Werke von Brancusi, der der Überzeugung war, „daß dies die beste Möglichkeit der ‚Stoffbelebung‘ sei“.

Ein Zitat einer Beschreibung des Archäologen Srejovic aus Belgrad: „Die ältesten Skulpturen mit gegenständlichen Darstellungen zeigen naturalistischen Stil. Es handelt sich um die Wiedergabe eines Menschen, aber nur der Kopf ist klar in seinen Grundzügen herausgearbeitet: Markante bogenförmige Augenbrauen, Ohren, langgezogene Nase und wulstige, breite Lippen. Der Körper, ebenso wie die primären und sekundären Geschlechtsmerkmale, fehlen in der Darstellung. Es sind jene Gesichtszüge hervorgehoben, die das innere, seelische Wesen des Menschen äußerlich, gegenständlich sichtbar machen. Die Oberfläche dieser Skulpturen wirken wie gespannte, durchsichtige Membranen, durch die man die in der Tiefe gelegenen Inhalte nur vermuten kann. Die Details des Gesichtes sind übernatürlich betont, der Kopf vergrößert auf Kosten des Körpers; die

Grenzen der Realität werden überschritten und anstatt einer realen Menschengestalt wird ein Wesen erschaffen, das neue, in Wirklichkeit nicht bestehende Kräfte und Merkmale besitzt. Die gegenständlichen Skulpturen aus den Heiligtümern von Lepenski-Vir Ib sind keine Nachahmung der Natur, sondern numinose Ikonen, die eine starke Wirkung auf den Betrachter ausüben . . . Es ist, als ob dem Künstler nun erst bewußt wurde, daß allein die sinnliche Wahrnehmung das Wesen der Dinge nicht enthüllt, sondern daß hinter den sichtbaren Oberflächen die Sehnen und Adern verlaufen, in denen wirkt und pulsiert, was der äußeren Form erst Leben gibt.“

Srejovic macht in dieser einführenden Beschreibung meines Erachtens den Fehler, die künstlerische Arbeit von der sinnlichen Wahrnehmung abzukoppeln, statt von einer tieferen sinnlichen Wahrnehmung des Künstlers zu sprechen. Natürlich hat die Wahrnehmung des Künstlers eine sinnliche Basis, was sonst, aber wir sehen in diesem in vielen kunsthistorischen und ästhetischen Abhandlungen tausendfach zu findenden sog. „übernatürlichen“ Sinn des Künstlers einen kollektiven Versuch, das, was er wahrnimmt, lieber als von konkreter Realität abgehobene Phantasie zu verstehen, als eine Wahrnehmung, die dem Konkreten zugrunde liegt, bzw. woraus das Konkrete erst erwächst.

Statt von „Überschreitung der Wirklichkeit“ und „nicht mehr Nachahmung der Natur“ würde ich bei diesen Plastiken von einer Darstellung der Verknüpfung verschiedenster Regressionfelder sprechen: Eine diachronische Verdichtung der Existenz des Menschen vom Zellstadium bis zum Erwachsenen-Stadium! Sozusagen eine Zelle mit Gesicht plus DNS-Doppel-Helix. (Abb. 8)



Abb. 8.

Abb. 9 zeigt ein abgerolltes Muster dieser Skulptur und Abb. 10 eine DNS-Darstellung in einem zeitgenössischen Biologiebuch.

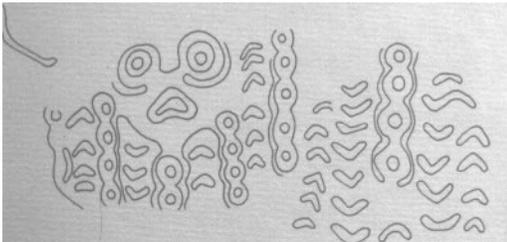


Abb. 9.

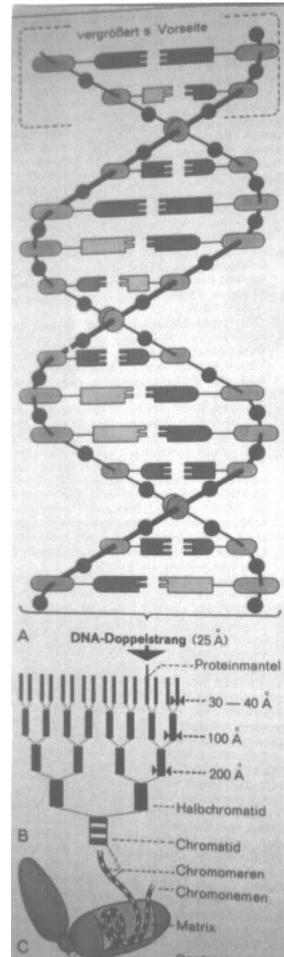


Abb. 10.

Kulturpsychologisch gesehen darüber hinaus: Sehen wir nicht auch ein frühes Selbstbild des Menschen zu Beginn der Kultur; noch verschlossen in einer tierähnlichen Puppe mit großen Augen und unentfalteter Kraft zum Austausch; autistische Züge, noch stumm wie ein Fisch; die noch ungeborene Menschheit oder besser: Die gerade erst gezeugte oder sich erzeugende Menschheit?

Hauptthema der frühen Kulturen in Kult und Magie waren die Fragen des Überlebens, sowohl das tägliche Überleben, wie auch das als Gruppe überhaupt, also die Fragen nach der Zeugung und der Geburt (deren Zusammenhang noch nicht bewußt deutlich war), also nach Entstehung und Herkunft des Menschen, sowohl als Kosmogonie, wie auch als Geschichte des Clans und des einzelnen Wesens. Hier beginnt Religion und Kunst! *Ein* Anfang des Bildes ist der Anfang der Kunst. Hiermit kommen wir auch einer Beantwortung der Frage nach dem Ursprung des Bildes sehr nahe. Sich ein Bild machen, heißt immer auch, sich ein Bild vom Ursprung machen: Der Ursprung des Bildes also *ist* die Frage nach dem Ursprung.

Eine dritte Antwort der Kunstgeschichte, bezogen auf die Architektur:

Eine der ältesten Tempelbaukulturen der Welt ist die auf Malta. Schauen wir uns das Bild eines Tempels an. Zuvor jedoch aus dieser Epoche „The sleeping lady“, auch „die Schwangere“ genannt, 5000 Jahre alt (12 cm) (Abb. 11) und erster Tempelbau auf Malta „Hagar Qim“, ebenso alt (Abb. 12).



Abb. 11.



Abb. 12.

Auf Malta wurden die Frauenskulpturen immer größer gemacht, bis Tempel daraus entstanden. Meine Versuche von ikonologischer Deutung würden in die Richtung der Formparallelen zwischen Frauenkörper und Tempelbau gehen und zwar einer Mischung von äußerer Frauenansicht und innerer Frauenansicht, die als introspektive zu verstehen ist. Die Ritualisierung der Frage nach dem Ursprung des Menschen in dem Geheimnisvollen des Frauenkörpers und der Schwangerschaft führte zu einer aneinander gereihten Dreiteilung des Tempelinnern, das übrigens kein Tageslicht einließ: Scheide, Gebärmutter, Eierstock (manchmal wird der dritte Teil zugunsten einer großen Zweiteilung nur angehängt). (Abb. 13: Tempelanlage in Mnajdra, Grundriß) Der Tempel (Kirche) als schlafende Frau, in der auch noch 5000 Jahre später die Feier der hl. Eucharistie, die Verwandlung von Brot und Wein in einen Leib (!) gefeiert wird: Als vergeistigte Zeugungsfeier. Der Altar steht dort, wo die Vorgänge von der Befruchtung bis zur Einni-

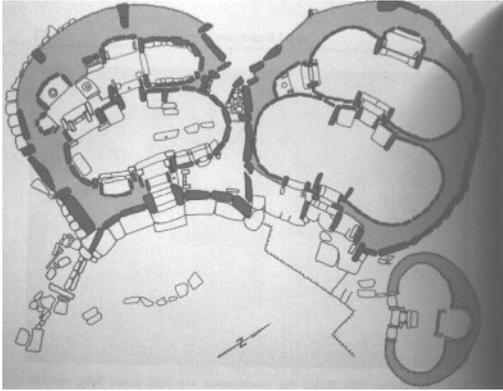


Abb. 13.

stung stattfinden. Statt Mutter Kirche könnte es also auch heißen: Gebärmutter-Kirche, was einige Fragen nach fötalen Anklammerungstendenzen in den Religionen heutiger Zeit aufwirft und den Zölibat erklärbarer macht. Körperformen und Körperempfindungen werden als unbewußte Phantasien in der Architektur reproduziert: Gebautes Leib-Wissen.

Wir sahen jetzt Bildbeispiele schon von hoher Perfektion und z. T. starker Realitätsebene (im Sinne perspektivischer Sichtweise), jeweils mit starkem Bezug zu einer intrauterinen, bzw. perikonzeptionellen Welt früher „Lebens-Formen“. Können diese am Anfang stehen? Gibt es nicht noch einfachere, deutlich anfänglichere Bilder, sozusagen Fragmente von späteren schon vollendeten Formen? Oder auch anders gefragt: Wo beginnt Darstellung?

Anfänge des Zeichnens, phylogenetisch

Dazu nochmal ein Blick zurück zur Höhlenmalerei, also lange bevor die Menschen daran dachten, sich oder den Projektionen, die „Götter“ (= „Reproduktions-idole/fetische“?) genannt wurden, Behausungen aus Stein zu bauen, sondern sich noch in Höhlen zurückzogen.

Abb. 14 zeigt Gravierungen der „Passage Aurignacien“ (Les trois Freres), aus denen ein Wisent visuell „herausgefiltert“ werden kann.

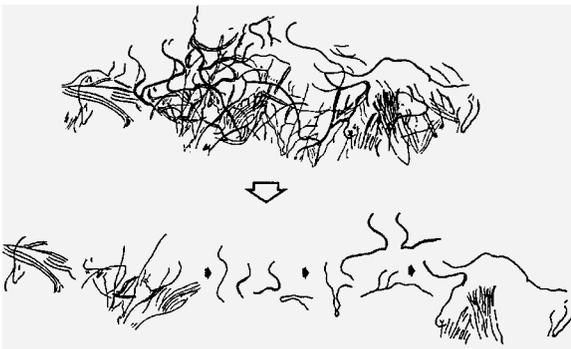


Abb. 14.

Im Laufe der Felsbildforschung in den letzten einhundert Jahren wurde klar, daß jeder Forscher nur Teile der Felsbilder angemessen zur Kenntnis genommen hat. Z. B. sind die scheinbar unbestimmten Linien neben den figürlichen und realistischen Motiven in der modernen Höhlenmalereiforschung nach wie vor ein Rätsel: Die frühen Forscher im 19. Jhd. vernachlässigen diese noch und sprechen von „parasitären Strichen“, „Wirrwar von Strichen“, „Schnörkel“ oder „Arabesken“ (Lorblanchet, S. 65).

Z. B. wird über die Einschätzung des ersten bedeutenden Felsbildforschers Breuil gesagt: „Er hat ihnen lediglich einen chronologischen Aussagewert zugesprochen und sie als die ersten schüchternen Anfänge der paläolithischen Kunst betrachtet. Sie zeugten ihm zufolge von einem gänzlichen Mangel an darstellerischen Können und einer grundlegenden Unfähigkeit, die Wirklichkeit adäquat wiederzugeben.“ Spätere Forscher nannten diese Liniengebilde zumindest schon „unvollendete Konturen“, weil mit der Häufung der Funde deutlicher wurde, daß diese Art von Zeichnungen eine besondere Stellung in den Heiligtümern einnahm. Aber man betrachtete sie immer noch „als ungeordnete Arbeiten von schlechter Qualität, die mit einer gewissen Beständigkeit in den allgemeinen Aufbau der Anlage eingebunden sind.“

Nach den Forschungen von Vialou zur Apsis von Lascaux machen die Linien, Fragmente und unvollständigen Teile der nicht identifizierten Tiere 35% der gesamten Dekoration aus. „Tatsächlich kommen die unbestimmten Linien in mannigfacher Gestaltung an beinahe allen ausgeschmückten Fundstätten und in allen Bereichen der Höhlen vor.“ (Lorblanchet, S. 65)

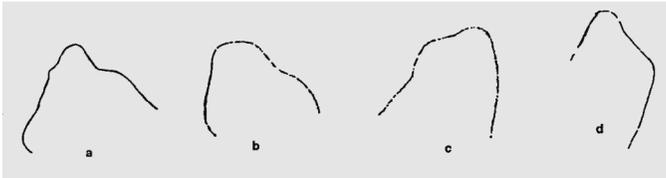


Abb. 15.

Abb. 15 zeigt sog. „Mammutphantome“ von Pech Merle, Abb. 16 zeigt aviiforme Zeichen von Cougnac. Beides sind Beispiele aus dem großen Spektrum von Zeichen und unbestimmten Linien, die erst in den letzten Jahrzehnten in der Felsbildforschung genauer zur Kenntnis genommen werden, und um deren Bedeutung niemand weiß.

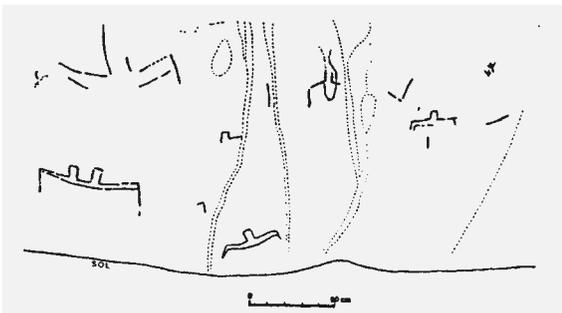


Abb. 16.

Lorblanchet bestimmt die aktuelle Position der Höhlenmalereiforschung so: „Die Vielfalt der paläolithischen Motive legt den Gedanken nahe, daß Pferde, Wisente, Steinböcke und andere Lebewesen, Menschen und Zeichen nur die sichtbaren Maschen eines stetig fortlaufenden graphischen Gewebes bilden, dessen Einheit es zu beachten gilt. Zwischen den Polen der eindeutig bestimmbar Motive gibt es zahlreiche Übergangsformen und unüberschaubar viele ungeordnete Linien, die es dem Schöpfer dieser Gebilde erlauben, entlang dieses Schußfadens sich ungebunden hin und her zu bewegen.“ (Lorblanchet, S. 67)

Als würde uns in den Höhlenmalereien gezeigt, wie entstehendes Sehen aussieht!

Anfänge des Zeichnens, ontogenetisch

Springen wir nun von der kulturhistorischen Ebene auf die ontogenetische Ebene, wo wir in der Kinderzeichnungsforschung vor ähnlichen Verständnis- und Deutungsproblemen stehen, genauso wie übrigens in der zeitgenössischen Ästhetik, aber dazu kommen wir später.

Hans-Günther Richter, einer der führenden Kinderzeichnungsforscher unserer Zeit, schreibt in Bezug auf Deutungsmöglichkeiten von frühen Kinderzeichnungen, ähnlich wie Lorblanchet über seine paläolithischen Forscher-Vorgänger: „ältere . . . sprechen ungeniert von ‚sinnlosem‘ Gekritzeln. Zwar meinen viele Autoren ‚bedeutungsfrei‘ bzw. ‚ohne Darstellungsabsicht‘, wenn sie ‚sinnlos‘ sagen, aber die ungenaue Ausdrucksweise kann doch als Symptom für eine gewisse Ratlosigkeit angesehen werden, die sich bei der Betrachtung dieser frühen Ausdrucksergebnisse einstellt.“ (Richter, S. 31)

Abb. 17: Meyers hat erste „Kritzelperfekte“ von Kindern chronologisch geordnet. (Meyers)

Abb. 18 zeigt eine andere formale, nicht chronologische Kategorisierung von Kolleg. (Richter, S. 29)

Ein Vorgänger von Richter, Grötzinger hat eine nicht uninteressante Erklärung für eine Deutungsebene früher Kinderzeichnung anzubieten, die Richter jedoch

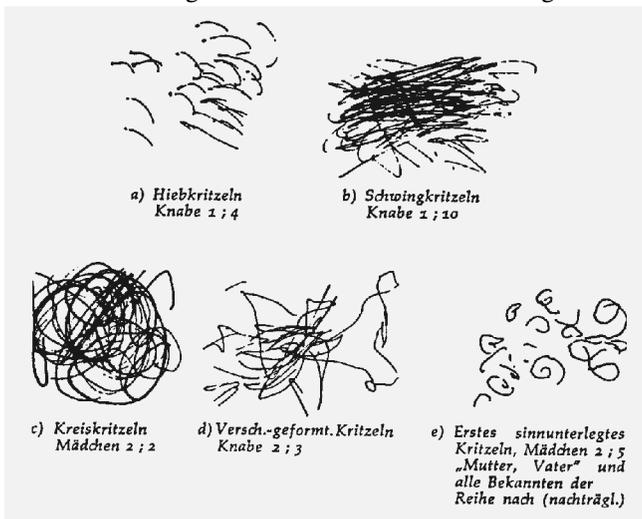


Abb. 17.

Scribble 1		Dot
Scribble 2		Single vertical line
Scribble 3		Single horizontal line
Scribble 4		Single diagonal line
Scribble 5		Single curved line
Scribble 6		Multiple vertical line
Scribble 7		Multiple horizontal line
Scribble 8		Multiple diagonal line
Scribble 9		Multiple curved line
Scribble 10		Roving open line
Scribble 11		Roving enclosing line
Scribble 12		Zigzag or waving line
Scribble 13		Single loop line
Scribble 14		Multiple loop line
Scribble 15		Spiral line
Scribble 16		Multiple-line overlaid circle
Scribble 17		Multiple-line circumference circle
Scribble 18		Circular line spread out
Scribble 19		Single crossed circle
Scribble 20		Imperfect circle

Abb. 18.

leider vorschnell aburteilt. Grötzingers faßte vier Grundformen chronologisch zusammen (Abb. 19): Urknäuel, Urkreuz, Ur-Zick-zack und Urkasten und führt die frühesten zeichnerischen Ereignisse auf ein „rotierendes Raumgefühl“ des Kindes zurück. Vorgeburtliche Erlebnisse, Geburtsvorgang und allererste extrauterine Bewegungserfahrungen würden ihren Niederschlag in den ersten Kritzeln des zweiten Lebensjahres finden. Zitat: Es sind Ausdrucksformen eines „Wesens . . . , das noch vor zwei Jahren im Mutterleib war, umspült von Feuchte wie der Fisch vom Meer. Epochale Ereignisse hat dies am Festland gestrandete Wasserwesen bereits hinter sich: den Schrecken der Ungeborgenheit, den Ansturm der Lichtflut, die Berührung mit dem Weichen und Harten, dem Warmen und Kalten, die wühlende Not des Hungers. Aber auch schon Triumphe: das Packen und Festhalten, das Wegwerfen und Aufheben, das Kriechen, das erste sich Sichaufrichten, Stehen, gehen – den Sieg über die Schwerkraft.“ (Richter, S. 20)

Die Aburteilung von Richter sind dann so aus, obwohl er später dem Autor doch wiederum vieles konzедieren muß: „Diese Auffassungen Grötzingers . . . erscheinen heute in ihren Formulierungen als musisch verklärende Hypostasierungen, denen es an wissenschaftlicher Nüchternheit mangelt; in ihren Annahmen kommen sie den Ergebnissen einer pränatalen Physiologie/Biologie und Psychologie an einigen Stellen wiederum recht nahe.“ Auch hier wieder, wie oben beim Archäologen Srejovic, die Tendenz zu einer Trennung von Wahrnehmung, nämlich als wissenschaftliche, und als musisch verklärende Hypostasie, hier aber mit mehr negativer Konnotation in dem Sinne einer hybriden Übertreibung. Heute, über zehn Jahre nach Richters Aussage, verdichten sich die Fülle der Erkenntnisse tatsächlich in Richtung der Annahmen Grötzingers.

Richter selbst führt noch folgendes Zitat von Blarer an: „Da der Gleichgewichtsnerv als erster Nerv im vierten Monat seine Markscheiden erhält, wäre es denkbar, daß der Fötus eine Art Raumgefühl entwickelt, das einer Kugel mit dem

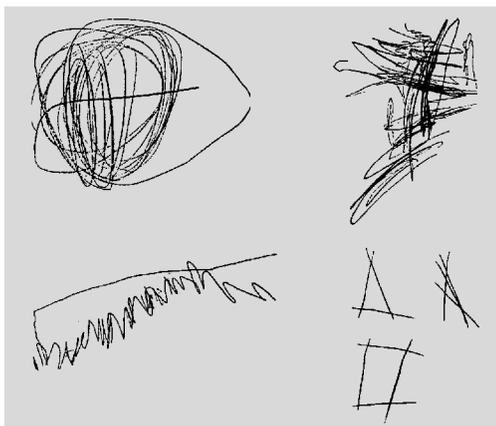


Abb. 19.

Durchmesser der Scheitel-/Zehen-Distanz entspricht.“ Daraufhin würde er aber lieber von begleitenden Erfahrungen sprechen, „weil nicht nachzuweisen ist, ob in diese Kritzelereignisse, welche ja hauptsächlich von . . . Arm-/Hand-Motorik geprägt erscheinen, solche Erfahrungsspuren auch eingehen, realisiert werden.“ (Richter, S. 22)

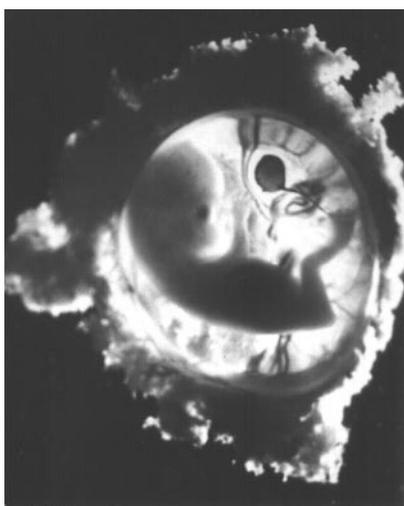


Abb. 20.

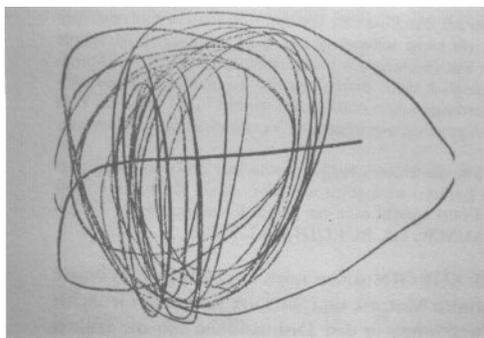


Abb. 21.

Abb. 20: Föt im 3. Monat. Abb. 21: „Urknäuel“ (nach Grötzinger)

Die Hauptfrage in der kunsttherapeutischen Literatur ist: Sind solche Zeichnungen „Darstellungen“ von etwas („Wiedergabetendenzen“), also Repräsentationen, wo es um eine gewisse erkennbare Analogie zwischen Ereignis und Darstellung geht oder sind die Deutungen allenfalls nachträglich konstruierte Analogien von motorisch determinierten Zeichenereignissen? Es geht also um das Verhältnis von sensomotorischen Aktivitäten, Vorstellungstätigkeit und zeichnerischer Objektivierung! (Richter 1997, S. 32)

Auch Arnheim stellt diese Frage: „Die ersten Kritzeleien eines Kindes sind nicht als Darstellungen gedacht. Sie sind eine Form der vergnüglichen motorischen Betätigung, mit der das Kind den Gebrauch seiner Gliedmaßen erlernt; daß dabei das tatkräftige Hin- und Herbewegen der Arme sichtbare Spuren erzeugt, bereitet zusätzliches Vergnügen. Es ist ein aufregendes Erlebnis, etwas Sichtbares hervorzubringen, das vorher nicht da war.“ (Arnheim)

Das Problem ist natürlich wissenschaftstheoretisch hausgemacht: Wenn wir sensomotorische Aktivitäten des Kindes abkoppeln von Ausdrucksqualitäten („kann sich ja noch nicht richtig ausdrücken“ im Sinne von „nicht sprechen“), müssen wir uns nicht wundern, wenn wir Zeichnungen von Kindern nicht „verstehen“, im Sinne von ernst nehmen. Wenn wir den Menschen physiologisch und psychologisch auseinanderspalteln, was in engen, bestimmten Zusammenhängen von großem Nutzen sein kann, führt hier in unlösbare Dichotomien.

Tatsächlich verfügt das einjährige Kind (der einjährige Mensch) nicht über das verbale Sprachvermögen des erwachsenen Menschen, um z. B. seine Zeichnung zu erklären, aber drückt er deswegen weniger aus? (Auch der erwachsene Künstler erklärt seine Zeichnungen nicht, sondern sagt: Schau hin!) Könnte das Kind umgekehrt nicht sagen: Sämtliche Qualitäten meiner Zeichnungen kapierten meine Eltern nicht, solange die nicht zumindest einen Schornstein erkennen können. (Abb. 22) Wer kommt da eigentlich vom anderen Stern? Was ist da so fremd? Welche Konnotation hat denn „Krikel-Krakel“? Es kann so, es kann aber auch anders sein = also eigentlich nicht wichtig. Die direkte Beobachtung von Kindern beim Zeichnen zeigt aber in der Regel höchste Konzentration und ein Ringen um bestimmte Formen und Zusammenhänge, die alles andere als beliebig sind.

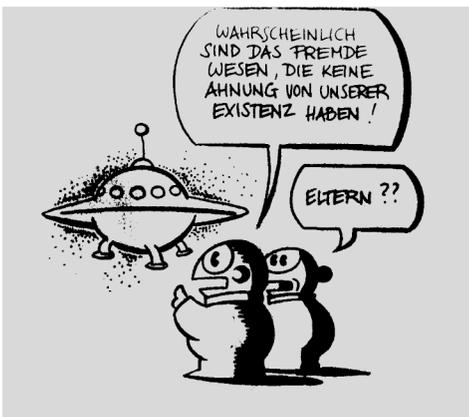


Abb. 22.

Abb. 23 zeigt eine Zeichnung von einem 1Jahr und 10 Monate altem Menschen, einem Mädchen, in der eine Fülle von Dynamiken, Qualitäten zu sehen sind, wenn wir sie denn sehen wollen. Sich öffnende und verschließende Formen, heftige und zarte, Stiche und Flächen, raumgreifende und raumverweigernde Linien, Rythmen ... es wird ein ganzer Prozeß gezeigt, eine Abfolge, die wir als zusammengefaßtes sehen.

Wer wollte hier bei der Behauptung bleiben, daß es nicht um innere Bilder geht? Ehrenzweig schreibt: „Was an den kindlichen Zeichnungen abstrakt wirkt,



Abb. 23.

ist für das Kind durchaus konkret. Ein kreisförmiges Gekritzeln ist die Mutter, wie sie liebt und lebt.“ Und wie sie innen erlebt wurde.

Wallon beschreibt den Zeitraum, in dem das Kind ein sichtbar selbst gesteuertes Bewegungskonzept verwirklicht, als Geburt der Zeichnung: „Die Zeichnung kann nur entstehen, wenn die Spur oder die Linie das Motiv der Gebärde wird, selbst dann, wenn sie als zufällige begonnen hätte. Es muß eine Rückwirkung der Wirkung auf die Ursache geben. Die Wirkung muß ihrerseits Ursache werden.“ (Widlöcher)

Spitzer weist auf ein „rythmisches Leibgedächtnis“ als Grundlage des Prozesses des Zeichnens hin: „Erleben wir die Entstehung mit und versetzen uns wieder in dieses elementare Bewegungs-, Körper- und Raumgefühl, verstehen wir bald mehr von dem Krikelkrakel. Da geben manche Bildzeichen die Lebensrythmen des Herzschlages und Atmens wieder, andere das neue Erlebnis des Sichfortbewegen oder des mühseligen Emporhebens gegen die herabziehende Schwerkraft . . . Wir finden neben diesen Wiedergaben von motorischen und haptischen Eigenwahrnehmungen tief verankerte Tasterlebnisse und Erfahrungen des Körperlichen, Erinnerungen an Raumgefühle beim Umhülltsein im Mutterleib, die hier unbewußt in Bewegungsspuren aufgelöst und umgesetzt, intensiviert werden können.“ (Spitzer) Hier müssen auch die Philosophen Hermann Schmitz mit seiner Phänomenologie des Leibes und Merleau-Ponty mit seinem Rückbezug des Denkens auf den lebendigen Leib erwähnt werden. Es geht um die Einheit von Wahrnehmung und Sich-Bewegen und Darstellung!

Schmitz sieht in der Qualität der Leibwahrnehmung des steinzeitlichen Menschen (und wir könnten hier erweiternd auf die ontogenetische Ebene vom „frühen Menschen“ überhaupt sprechen) den Grund für die erstaunliche Fähigkeit zur lebensvollen Darstellung in der Eiszeitkunst. „Die sinnliche Wahrnehmung ist bei solchen Menschen vom eigenleiblichen Spüren noch kaum abge sondert.“ (Schmitz) Dies würde ich ebenso für die noch ausstehende Deutung der sog. unbestimmten Linien in der Felsbildforschung behaupten wollen.

Vor den „Kritzeleien“ werden mittlerweile in der Kinderzeichnungsforschung noch die ab dem ersten Lebensjahr zu beobachtenden Schmier- und Sudelaktivitäten mit Lebensmitteln gesetzt. Auch hier geht es um das Sichtbarmachen von

Bewegung und um die Freude an dem Hinterlassen einer Spur, die die ganze Kunst durchzieht.

Fassen wir das Bisherige zusammen: Das Zeichnen als Bewegungs- und Ausdrucksvorgang ist ein exemplarischer Vorgang der Einheit von Objektgewinnung und Selbstgewinnung, auf der Basis des jeweilig bestehenden Leibwissens. Leibwissen würde ich auch Körperdenken nennen, in Abgrenzung zum ontogenetisch späteren Bilderdenken und Sprachdenken, die aber letztlich nur Ausformungen und Erweiterungen des Körperdenkens sind, dieses als Basis aber nicht verlieren können, sondern sich permanent daraus entwickeln. Der Beginn des Körperdenkens aber ist unabhängig von kognitiven Prozessen (also Großhirnprozessen „versus“ Nervensysteme der Organe) zu verstehen, da diese ja erst aus dem Leibwissen entstehen, nicht als etwas völlig Neues! Individuelles Leibwissen beginnt spätestens mit der Zeugung.

Hier ist der Anfang des Bildes als Anfang der Objektgewinnung gesetzt. Ohne das bereits vorhandene „embryonale und fötale Selbsterleben“ und natürlich das „ursprüngliche Zellerleben“ gäbe es keine Objektgewinnung!

Cy Twombly: Anfänge des Zeichnens als Vollendung in der zeitgenössischen Kunst

Schauen wir uns nun diese Frageebene in Bezug auf ein Beispiel der zeitgenössischen Kunst an.



Abb. 24.

Abb. 24: Diese Arbeit von Cy Twombly: Ohne Titel, Öl, Wachskreide, Wandfarbe, Bleistift auf Leinwand, 202 cm × 240 cm groß, zeigt uns sehr viele Qualitäten, die an Kinderzeichnungen und Schmier- und Spurausdrucksformen erinnern. Elementarste Bewegungen, Reflexe, Rythmen, Spuren, Ausdehnungs- und Verdichtungsformen finden hier in Gestus und Niederschlag auf der Leinwand eine großartige Verbindung.

Der Kunsthistoriker Gottfried Boehm schreibt über die Rezeptionsgeschichte des Werkes von Twombly, daß diese Bilder die Interpreten in eine Tiefe Sprachlosigkeit gestürzt haben. (Göricke 1995)

In dem umfassenden Katalog, der zur großen Retrospektive in der Nationalgalerie Berlin 1995 erschien, die im Anschluß an der Ausstellung im Museum of Modern Art in New York stattfand, wird in dem 60seitigen Text von Kirk Varndoe der Begriff Kinderzeichnung tatsächlich kein einziges Mal erwähnt, in einer halben Spalte werden eventuelle Regressionsbezüge angesprochen. Der Text trägt den Titel „Inschriften in Arcadia“ (sic!).

Daraus ein Zitat: „Wie schon früher angedeutet, ist er bei weitem nicht der erste moderne Kunstschaffende, der innerhalb menschlicher Ontogenese wie menschlicher Geschichte zurückblickt und nach unverbrauchten und elementareren Ausdrucksformen Ausschau hält. Der vertrautere moderne Beweggrund für diese Regression jedoch hat mit einem dringenden Bedürfnis zu tun, den ärgerlichen dekadenten Begrenzungen westlicher Hochkultur zugunsten einer Zone authentischerer ‚primitiver‘ Ausdrucksformen zu entrinnen; . . . Seine Interessen an den Verbindungen zwischen Kindheit und erwachsenem Ausdruck kommen eher Baudelaires Überzeugung nahe, derzufolge ‚Genie . . . bloß durch den Willen wiedergewonnene Kindheit‘ ist; und seine implizierten Bündnisse zwischen der antiken Welt und kindlicher Erfahrung haben vielleicht noch engere Parallelen bei Freud . . . Twomblys ‚Regression‘ hat allerdings weniger mit der Bloßlegung der Wurzeln von Verdrängung zu tun als mit dem Anzapfen einer Quelle verjüngender Energie.“ Als wäre das eine ohne das andere zu haben; als habe Freud mit der Arbeit am Todestrieb nicht beides gleichzeitig und sich gegenseitig bedingend gemeint. (Forts. Zitat: „Für ihn ist die Qualität des Infantilen zentral für das Verständnis der sinnlichen, instinktiven Dimensionen . . . Es gibt in Twomblys Werk eine notwendige und enge Wechselwirkung zwischen seiner Zuneigung zum Altehrwürdigen und Verschlissenen und zum Frischen und Einfachen; in der Phantasie des Werkes verschmelzen sie zu gegenseitigen Vorteil. Sein Erlebnis der antiken Welt als in verschiedenen Schichten von Übersetzung beständig und sinnfällig lebendig ist in mancherlei Sinn konsistent mit einer üppigen Dekadenz, die zu Recht alexandrinisch genannt wird, und es bedarf ständiger Auffrischung durch seine parallele Liebe zu einer kruden, naiven und uneingeweihten Ausdrucksweise.“ (Varndoe 1994)

Diesen Text in seinem manifesten und latenten Gehalt zu untersuchen, würde sich sehr lohnen. Ich möchte hier nur auf folgendes hinweisen:

Sehr geschickt wird oft in der zeitgenössischen Ästhetik der scheinbare Konflikt zwischen subjektivem, künstlerischem Impuls und seiner Geschichte und den zeitgenössischen sozialen, politischen, geistesgeschichtlichen und ästhetischen Bedingungen umgangen, als würde die Erwähnung lebensgeschichtlicher Ereignisse die kollektive Würdigung des Werkes unterlaufen.

Es geht hier die Angst vor dem Hammer des „Sublimierungsbegriffes“ um: Die Reduzierung der Kunst zur Verdrängungsleistung! Die zeitgenössische Ästhetik begibt sich durch ihr Ausweichen vor diesem Konflikt einer großen Chance, bestärkt nur eine Polarisierung und stagniert z. Zt. nicht zuletzt auch aus diesem Grunde! Die Kunst hat die Psychoanalyse sozusagen immer schon in sich gehabt, aber die Kunstwissenschaft nähert sich nur zögernd einer modernen Psychoanalyseauffassung, die *alle* Lebensphasen als Regressionsfelder thematisiert und nicht präoral abbricht, was die institutionalisierte Psychoanalyse leider noch überwiegend tut.

Meiner Einschätzung nach liegt die immense Bedeutung des Werkes von Twombly nicht einfach in der Verbindung klassischen Bildungswissens und kleinkindlicher Ausdrucksweise, um dadurch „den heuristischen Wert der Grundbegriffe und Kategorien abendländischen Denkens, durch die Schrift generiert und tradiert, anzuzweifeln.“ (Göricke)

Die überragende Bedeutung von Twombly in der zeitgenössischen Malerei hat damit zu tun, daß er der Gesellschaft das überwältigend Große des kleinkindlichen Erlebens vorführt, indem er es brilliant, vielfältig und reich zur Kunst erhebt. Er verführt sozusagen die Gesellschaft zu etwas, was sie eigentlich noch nicht so recht ernst nimmt und am liebsten ausblenden möchte: Daß auch das kleinkindliche Spiel und sogenannte kindliche Kleckerei permanente Integrations- und Reflexionsarbeit ist und Erkenntnis- und Wirklichkeitsgewinnungs-Dynamiken gezeigt werden, die dem pränatalen Erfahrungsraum noch sehr nahe sind. Und es wird gezeigt, daß menschliche Entwicklung in allen Lebensphasen damit beschäftigt ist, sich nicht nur zu entfalten, sondern sich auch zu erzeugen (Die permanente Zellteilung endet erst mit dem Tod!) Somit ist der Mensch als Zelle, Embryo, Föt, Säugling, Kind, Erwachsener permanent Entwicklungswesen. Entwicklung heißt nach Blechschmidt aber nicht ein „von Stadium zu Stadium akzidentielles Hinzukommen im Sinn eines Fortschritts vom Einfachen zum Komplizierten, sondern jeweils die Differenzierung eines schon vorgegebenen einheitlichen Ganzen!“ (Blechschmidt) (Das aber hieße, daß alle Lebensphasen von der Zeugung an gleichberechtigt sind, weil unabdingbar alle Erfahrungen jeder Phase notwendig sind zur Weiterentwicklung.)

Ohne die Annahme eines Leibwissens, sind diese Bilder nicht „verstehbar“ und verweisen uns darauf, daß schon ein Bild der Renaissance, Romantik oder des Impressionismus ohne Leibwissen weder verstehbar, noch überhaupt rezipierbar wären, denn auch in diesen sind die elementaren Selbsterzeugungungsformen und frühen Erlebnisformeln, die wir auf modernen Bildern so direkt vorgeführt bekommen.

Beginnt hier Darstellung? Oder gibt es Bilder, die nichts darstellen? Die kann es nicht geben. Wirklichkeit außerhalb von Symbolsystemen haben wir nicht. Eine mathematische Formel, eine biochemische Regel, ein Malereibild, ein philosophischer Text, all dies sind Modelle für unser Erleben in actu, und sie beeinflussen natürlich auch dieses Erleben in actu: Die Auswahl unserer Aufmerksamkeit.

Entwicklungspsychologie und die Frage nach dem Beginn „innerer Bilder“

Wie ist es aber mit inneren Bildvorstellungen, die den äußeren voraus sein müssen, damit diese überhaupt entstehen können? Der bisherige schon implizierte Blick auf die Anfänge innerer Bilder führt uns zur aktuellen Diskussion über innere Repräsentationen und damit in die Entwicklungspsychologie. Die zeitgenössische Entwicklungspsychologie gibt hier eine Reihe von Antworten. Um es gleich zu sagen, ich halte diese Antworten für bei weitem nicht genügend.

Wissenschaftstheoretisch haben z. B. die behavioristischen Ansätze, aber auch kognitivistische Psychologien die Beschäftigung mit inneren Bildern als „nicht objektiv“ ausgeschlossen, da diese als nicht beobachtbare Variablen (Blanc-Garin) angesehen wurden. Erst Piaget und Inhelder haben „Überlegungen zum Verhält-

nis von internem Bild und und zeichnerischer Repräsentation wieder salonfähig“ gemacht (Richter, S. 36). Allerdings setzen diese die inneren Bilder zu stark von der Wahrnehmung ab, um sie in Abhängigkeit von kognitiven Prozessen zu belassen.

Daraus ergibt sich dann eine Theorie über die Fähigkeit zur inneren Repräsentation parallel zur Sprachentwicklung. Phantasie als eigenständige innere Vorstellungstätigkeit gibt es demnach erst ab dem 18. Lebensmonat. Hier sehen wir deutlich wie der „Erwachsenenblick“ des entwicklungspsychologischen Forschers versucht, die Äußerungen des Kindes seinen Vorstellungen von Entwicklung zu unterwerfen und sie nicht als eigenständige versteht. (Der Kunsthistoriker Boehm zur gleichen Frage, aber auf kulturgeschichtlicher Ebene: „Ungeklärt ist auch, ob die Befähigung zum Bild und die Befähigung zu sprechen, gleichzeitig aufgetreten sind.“ (Boehm))

Die Darstellung die Dornes in seinen Büchern „Der kompetente Säugling“ und „Die frühe Kindheit“ zur Entwicklung innerer Repräsentationen gibt, und es geschieht sehr ausführlich, scheitert meiner Ansicht nach an seiner mangelnden Vorstellungskraft darüber, was ein Bild sein kann. Der Begriff „vorsymbolische Phantasie“ z. B. ist für ihn inhaltsleer. Scheinbar kann sich Dornes nicht von einer Bildvorstellung lösen, die der Malereivorstellung Mitte des 19. Jhdts. entspricht: Nämlich das Bild als komplette „fotografische“ Objektvorstellung. Das gesamte Spektrum des Bildbegriffs vor und hinter dieser engen und starren Definition von Bild (und innerer Repräsentation) entfällt dabei, sieht man einmal von dem Schema-Begriff von Dornes als Prä-Bild ab. Es ist so, als hätte die Entwicklungspsychologie die Kunstgeschichte und im besonderen die Malereientwicklung des 20. Jhdts. nicht rezipiert, bzw. nicht verstanden.

Dornes setzt den Beginn eigenständiger innerer Vorstellungstätigkeit nach Mandler frühestens in den Zeitraum von drei bis acht Monaten postnatal. Wenn wir uns aber die Voten der Neurophysiologie über die schon vollständige Kapazität des optischen Apparates pränatal berücksichtigen (Evertz 1997b, 1997c), hieße das, daß innere Vorstellungsbilder erst später erzeugt werden könnten, als das äußere Sehen möglich ist. Wie soll das möglich sein? Das Bewußtsein des Menschen bei der Geburt gilt hier immer noch tendenziell als Tabula-rasa-Vorstellung, als eine vollkommen weiße Fläche, auf der erst nach sehr viel Übung und vielen Eindrücken innere Bilder entstehen, mit denen dann nach und nach umgegangen werden kann. Aber Erkennen ist immer auch Wiedererkennen. Die Bilderzeugung beginnt meiner Ansicht nach pränatal, weil anders der optische Apparat gar nicht aufgebaut werden könnte, d.h. die Voraussetzung zum Sehen wird mit und durch die Entwicklung des Sehens erst geschaffen. Pränatal überwiegt das innere Sehen, das Abgleichen der Körperentwicklung mit dem genetischen Erbe, das noch dazu nur synästhetisch gedacht werden kann. Hier ist ein ganzer Fragenkomplex angesprochen, der sich eröffnet, wenn wir nicht bei einer eindimensionalen Vorstellung des Sehens bleiben. Die Entwicklungspsychologie geht hier noch von einem Mensch-Maschinenmodell aus: Erst wenn die Maschine fertig ist, kann damit gearbeitet werden. Der Mensch aber baut sich selbst aus seiner genetischen Information und deren Abstimmung mit der Umgebung in einem dauernden stufenlosen Prozess, in dem also die „Konstruktion“ und die „zu konstruierende Leistung“ sich gegenseitig bedingen. Das Gleiche, was wir hier für

das Sehen formulieren, können wir natürlich auch für das Bewußtsein und Selbstempfinden formulieren!

Es wird also in der zeitgenössischen Entwicklungspsychologie von einem Bildbegriff ausgegangen, der von einem 1:1 Abbild eines zentralperspektivischen Sehens ausgeht, wie es uns z. B. die Fotografie liefert. Somit ist ihre Symbolvorstellung sehr eingegrenzt und übersieht die Fülle und den Reichtum der Perspektiven z. B. des in diesem Artikel angesprochenen Bildbegriffs.

Es scheint tatsächlich so, daß die Entwicklungspsychologie nicht begriffen hat, was die Kunst des 20. Jahrhundert als kollektive, emanzipatorische Regression-Progression eigentlich geleistet hat. Umgekehrt interessieren sich die Künstler wohl nicht für Entwicklungspsychologie, weil sie sich ohnehin dauernd professionell in Bewußtseinsbereichen aufhalten, die eine Transparenz von Primärbewußtseinsbereichen zulassen. Das Herumstochern der Entwicklungspsychologen in ihrem eigenen zwanghaften, mechanistischem Symbolsystem („transmodale Wahrnehmung“) wird von Künstlern nicht ernst genommen. (Womit der Autor Zwanghaftigkeit als Symptom nicht auf die Berufsgruppe der Entwicklungspsychologen beschränken möchte.) Ein visuelles Bild ist immer auch Klangbild, Geschmacks-, Geruchs-, Tast- und Temperatur-Bild. „Der Stellenwert der synästhetischen Wahrnehmungsmodalität ist von der Entwicklungspsychologie noch nicht ausreichend gewürdigt worden“, befindet auch Crisan und verweist auf den Synästhesieforscher Cytowic und auf Shatz.

Der Ursprung der Bilder

Die Kunst des 20. Jahrhunderts befaßt sich als Hauptthema mit der Auflösung des Gegenstandes. Dies meint nicht zuerst die Verzerrung des Objektes z. B. wg. Traumatisierung, sondern den Rückgang zu den Anfängen des Sehens! Die Themen, der Malerei waren implizit immer: Wie baut sich Sehen auf und wie läßt sich Sehen addieren und subtrahieren. Im 20. Jhd. geschieht dies auf breiter Basis. Malereibilder, besonders seit Cezanne, zeigen, wie Sehen aussieht! Die Malerei wird hier also als „visuelle“ Regression verstanden, die natürlich nicht bei der Geburt endet, sondern auch in fötale und embryonale und letztlich auch Zellzustände zurückgeht. Malereibilder können als „synästhetische Ultraschallbilder“ der Ontogenese in visueller Form bezeichnet werden. (Evertz 1997e)

Hierzu einige Bildbeispiele zur Auflösung des erkennbaren Gegenstandes in der Malerei des 20. Jahrhunderts, um deutlicher zu einer Malerei von Empfindungsformen des Sehens zu kommen (keine Abbildungen):

Cezanne: Äpfel und Biskuits, Jahrhundertwende; Monet: Ausschnitt aus den Seerosenbildern, Saal II; Matisse: Allee im Wald von Trivaux, 1917; Picasso: Frau mit Gitarre am Klavier 1911; Mondrian: Pier und Meer 1915; Rothko: Violett-Grün-Rot 1951; Fontana: Concetto spaziale, 1963; Toroni: Empreintes de pinceau, Pinselabdrücke, 1973; Evertz: Empfindungsform 1996.

Die zeitgenössische Ästhetik und Kunstwissenschaft gibt auf die Frage nach dem Anfang und Ursprung der Bilder kaum eine Antwort. Sie geht eher in die Tiefe der Antike, als in die Tiefe der Geschichte der Ontogenese. Das von Gottfried Boehm 1995 herausgegebene Buch „Was ist ein Bild“ geht über begriffshistorische, kunstsoziologische und formalästhetische Kategorien nicht hinaus. Auch

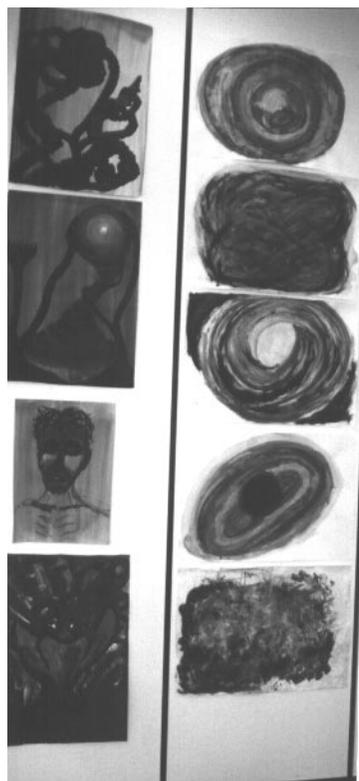


Abb. 25.

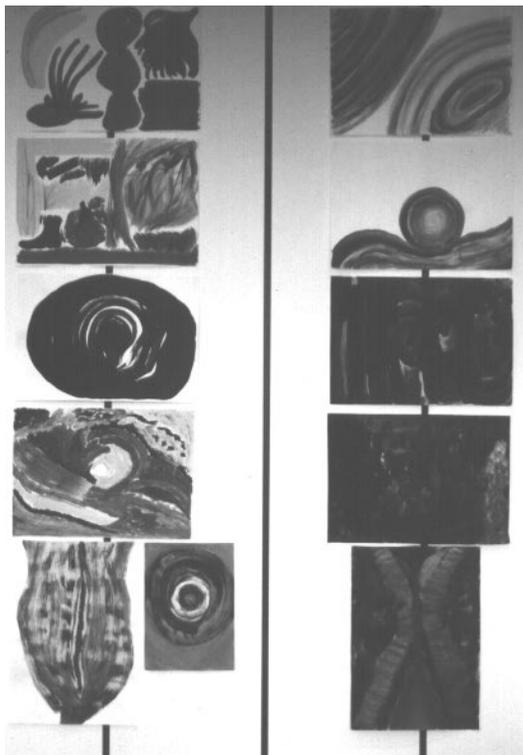


Abb. 26.

andere Übersichts- und Sammelbände zeitgenössischer Ästhetik rühren kaum an eine entwicklungspsychologische oder psychoanalytische Sicht in der Frage nach den Bedingungen des Bildes!

Eine Biopsychologie der Kunst ist nur mit den Erkenntnissen der modernen prä- und perinatalen Medizin und Psychologie zu entwickeln. Eine vielschichtigere Rezeption von Kunstwerken ist damit gefordert. Die entstehende Wissenschaft der Kunsttherapie kann hier wichtige Brücken schlagen.

In Kunsttherapien, hier zwei herausgegriffene Beispiele aus Workshops mit krebserkrankten Frauen (Abb. 25, 26), zeigen sich vielfältigste Urkreis-Formen, die natürlich nicht zufällig sind und pränatale Regressionsfelder verbinden mit aktuellen Krisen. (Evertz 1997a, 1997d, 1997e)

Denken ist Form, sagt Josef Beuys. Die Form, die künstlerische Form, die Erringung der Form ist die Arbeit des Künstlers. Das, was wir so lange den Genius des Künstlers nannten, im Genie dann idealtypisch verkörpert, können wir aus psychoanalytisch-entwicklungspsychologischer Perspektive entschlüsseln als Transparenz des Primärbewußtseins über die der Künstler scheinbar mehr verfügt als andere Menschen. Das macht nicht alleine die Kunst aus, um hier ein Mißverständnis zu vermeiden, aber hier liegt eine bisher kaum beachtete Wurzel der Kunst: In der pränatalen Wahrnehmung. Der Künstler hat das Talent zur Grenzüberschreitung in das präverbale und sogar frühestsymbolische Spektrum

unserer Wahrnehmung hinein, bis in das früheste Leib-Wissen. *Malereibilder sind personale, diachronische Empfindungssymbolflächen.*

Der Garten der Lüste

Öffnen wir also den Garten der Lüste (Abb. 27, Flügel links und rechts; Abb. 28, Ausschnitt Mittelteil).

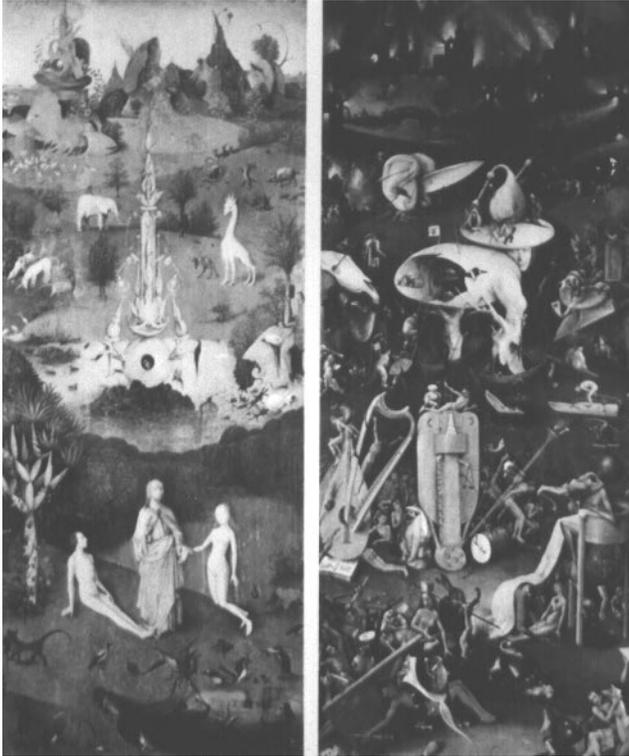


Abb. 27.

Ich habe dieses Bild, das von Bosch in der Form eines Altarretabels konzipiert worden ist, an den Anfang gesetzt, da es gleichermaßen etwas mit Schöpfung zu tun hat und mit Öffnung. Es zeigt einen frühen Entwicklungszustand von etwas, von außen und von innen. Ich möchte mit diesem Bild eine „Innenansicht der Leidenschaft“ eröffnen, die gewählt oder verworfen werden kann, die aber den Dialog über frühe Lebensstadien als Basis allen späteren Lebens sucht und letztlich ohne die alten Bilder von Paradies (linke Hälfte aufgeklappt) und Hölle (rechte Hälfte aufgeklappt) auch heute und in Zukunft nicht auskommt: Auch im Paradies fressen sich die Tiere und auch in der Hölle wird geliebt!

Statt der damals gültigen strengen ikonographischen Tradition der Triptychon-Abfolge Paradies, jüngstes Gericht, Hölle, trifft Bosch mit seinem Mittelteil eine radikale Absage an die Tradition: Statt jüngstes Gericht malt er einen Garten der Lüste! Das Bild hatte wohl einen weltlichen Auftraggeber und keinen kirchlichen. Die Kunsthistorikerin Hammer-Tugendhat beschreibt das Bild u.a. so: „Die Menschen sind edel und schön gestaltet, was bei der karikierenden Tendenz in Boschs



Abb. 28.

anderen Werken doch wohl zu denken geben müßte. Dies gilt ebenso für die Frau, wie für den Mann. In der Geschlechterbeziehung scheint annähernde Gleichheit zu bestehen, die Frau ist in der erotischen Kommunikation durchaus auch aktiv. Allerdings herrscht im Mittelgrund zwischen den ekstatisch reitenden Männern und den eher passiv sich verhaltenden Frauen eine starke Spannung. Die Phantasiegebilde erwecken vielfältige erotische Assoziationen: Ei-Muschel-Kugel als weibliche, Phallusformen als männliche Symbolformen. Auch die sich durchdringenden Elemente, Äste, die eiartige oder kugelförmige Gebilde durchbohren, meist verbunden mit vegetabilen Formen, sind wohl als sexuelle Andeutungen zu verstehen. Die Perlen bei dem Paar in der Muschel lassen an zu kostbarem Material gewordene Spermien denken.“ (Hammer-Tugendhat)

Einige Kunsthistoriker sprechen hier von tiefen Erfahrungs- und Erinnerungsbildern (de Tolnay), andere von „esoterischen Intentionen“, die nie entschlüsselt werden können, weil sie überaus individuell seien und ja auch „bereits im 16. Jhdt. als Capricci bezeichnet“ wurden. (Enzyklopädie der Malerei).

Ich sehe in diesem Bild eines der mutigsten und tiefsten in der Kunstgeschichte, bisher tatsächlich ikonologisch noch nicht ganz erschlossen. Meiner Ansicht nach malt Bosch hier das, was ich auf Wilhelm aufbauend die Grundmater der Grundmater des Unbewußten nennen würde: Eine komplette Zeugungsgeschichte aus dem zellulären Gedächtnis, mit all den ruhigen-friedvollen, den ekstatischen und den katastrophischen Anteilen und Ereignissen. Die Mischung des Erbgutes, die bei der Zeugung stattfindet („Urknall“, „Urverschmelzung“) bedeutet eine Mi-

schung von jeweils Erfahrungssummen von Tausenden von Generationen. Es ist ein grandioses Bild in seiner Ehrlichkeit und Direktheit: Nichts wird ausgespart, vom höchsten Glück, Zärtlichkeit, Nähe und Wärme bis zu Folter und Mord. Bosch malt hier Tausende von Gefühlsschattierungen als Menschenschicksale, aus denen letztlich jeder Mensch entsteht. Und mit denen wir es in der Psychotherapie in je individueller Form, offen und heimlich zu tun haben. Ein Beitrag zu einer Psychogenetik und Psychogenese aus dem 16. Jh.!

Der Tanz des Eis und der Samen, gegen den Uhrzeigersinn, wie er in Mikrofilmaufnahmen zu beobachten ist, hier ist er zu sehen.

Die großartigen Bilder des Mittelalters von Himmel und Hölle, von Paradies und Verdammnis konnten kollektiv nur entwickelt werden, weil individuell jeder unbewußt wußte, worum es ging: Das Leibleben von der Zeugung an. Das Erleben im Mutterbauch spielt sich für jeden Menschen zwischen Paradies und Apoka-

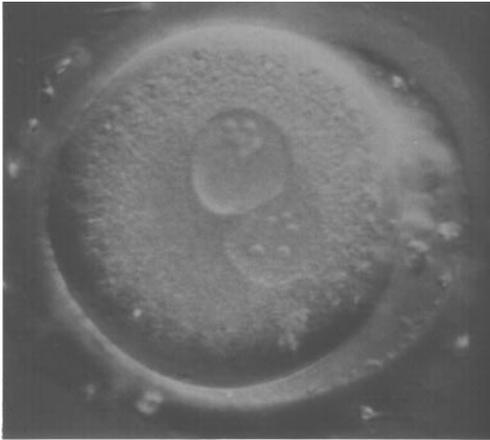


Abb. 29.



Abb. 30.

lypse in sovielen Graden ab, wie es Menschen gab und gibt! Wie sagte Blazy: „Die langsame Öffnung der Psychoanalyse für Zeugung und pränatales Leben wird überholt von aktuellen Forschungen zur gänzlich leidenschaftslosen extrauterinen Zeugung.“ Wenn wir dem Schmerz immer nur aus dem Weg gehen wollen, verlieren wir das Glück und das Fühlen und die Leidenschaft und . . . begegnen dem Schmerz umso direkter.

Zwei Bilder, kurz vor der Verschmelzung der Erbgute. (Abb. 29, 30)

Der Ursprung der Bilder ist das Fragen nach dem Ursprung. Die Malerei zeigt elementare Selbsterzeugungsformen, in denen wir je Wirklichkeit „haben“. Ich verstehe das als Hinweis, daß niemals eine Modellebene des Menschen, ob nun Biochemie, Theologie, Kunst oder Philosophie und Psychoanalyse die komplexe Wirklichkeit des Menschen alleine bestimmen kann und darf. Interdisziplinär heißt auch synästhetisch.

Literatur

- Arnheim R (1978) Kunst und Sehen. De Gruyter, Berlin, New York (S. 168)
- Blazy H (1998) Vortrag, 2. Kölner Arbeitstagung, 13.–15.2.1998
- Boehm G (1994) Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm G (Hrsg.) Was ist ein Bild?. Fink, München (S. 31)
- Castoriadis C (1986) Merleau-Ponty und die Last des ontologischen Erbes. In: Metraux A, Waldenfels B (Hrsg.) Leibhaftige Vernunft – Spuren von Merleau-Pontys Denken. Fink, München (S. 111)
- Crisan H. (1998) Das geistige Echo des präverbalen Daseins. Unveröffentlicht (S.6)
- Cytowic RE (1993) The man who tasted shapes. New York
- Dornes M (1993) Der kompetente Säugling. Fischer, Frankfurt.
- Dornes M (1997) Die frühe Kindheit. Fischer, Frankfurt.
- Edelman G (1992) Bright air, brilliant fire – on the matter of the mind. Basic books, New York
- Ehrenzweig A (1974) Ordnung im Chaos. Kindler, München (S. 144)
- Enzyklopädie der Malerei (1976) Bauer H (Hrsg.). Herder, Freiburg (Bd.1, S. 341)
- Evertz K (1997a) Bilder als Lebenszeichen – Kunsttherapie in der Palliativmedizin. In: Aulbert E, Zech D (Hrsg.) Lehrbuch der Palliativmedizin. Schattauer, Stuttgart, New York
- Evertz K (1997b) Kunsttherapie und Geburtserfahrung. In: Janus L, Haibach S (Hrsg.) Seelisches Erleben vor und während der Geburt. LinguaMed-Verlag, Neu-Isenburg
- Evertz K (1997c) Todesbilder als Lebenszeichen – Kunsttherapie und Geburtserfahrung. Int J of Prenatal and Perinatal Psychology and Medicine 9(1): 115–133
- Evertz K (1997d) Die Schwarze Göttin – Bilder aus Körper, Seele und Geist – Kunsttherapie in der Psychosomatik. Musik-, Tanz- und Kunsttherapie 8: 132–146
- Evertz (1997e) Von früheren und späteren Leidenschaften – Erste Skizze zu einer prä- und perigonäologischen Kunsttherapie. Int J of Prenatal and Perinatal Psychology and Medicine 9(4): 515–521
- Göricke J (1995) Cy Twombly. Schreiber, München (S. 8)
- Hammer-Tugendhat D (1985) Erotik und Inquisition. In: Berger R, Hammer-Tugendhat D (Hrsg.) Der Garten der Lüste. DuMont, Köln, S 30f
- Johnson M (1987) The body in the mind – the bodily basis of meaning, imagination and reason. The University of Chicago Press, Chicago
- Lorblanchet M (1997) Höhlenmalerei. Thorbecke, Sigmaringen (S.65 ff)
- Merleau-Ponty (1966) Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin

- Merleau-Ponty (1985) Das Sichtbare und das Unsichtbare. München
- Meyers H (1957) Die Welt der kindlichen Bildnerie. Witten
- Richter HG (1997) Die Kinderzeichnung. Cornelsen, Berlin
- Schmitz H (1966) Der Leib im Spiegel der Kunst. Bouvier, Bonn (S. 129)
- Schnakenburg R v (1994) Einbildungskraft als Leib-Wissen, Rythmus und Physiognomisches Sehen. Lang, Frankfurt
- Shatz CJ (1992) The developing Brain. Scientific American IX: 35–41
- Spiegel (1998) Nr. 5/26.1.98. (S.158)
- Spitzer K (1988) Körperliche Anlässe zum Verstehen des Sichtbaren. In: Poiesis 4/1988, Hrsg. R. zur Lippe, Oldenburg (S. 120)
- Srejavic D (1981) Entstehung und Entwicklung der Lepenski-Vir-Kultur. In: Lepenski Vir – Menschenbilder einer frühen europäischen Kultur. Ausstellungskatalog. von Zabern, Mainz (S. 33 ff.)
- Szondi L (1987) Schicksalsanalyse. Schwabe, Basel
- Tolnay de C (1984) Hieronymus Bosch. Rheingauer Verlagsgesellschaft, Eltville
- Varnedoe K (1994) Cy Twombly. Schirmer/Mosel, München (S.53 f)
- Vogel G, Angermann H (1979) dtv-Atlas zur Biologie. dtv, München (Bd.II, S. 345)
- Widlöcher D (1984) Was eine Kinderzeichnung verrät. Fischer, Frankfurt (S. 30)
- Wilheim J (1995) Unterwegs zur Geburt. Mattes, Heidelberg (S. 6)

Bildnachweis: Abb. 1: Mookerjee A (1975) Yoga Art. Thames and Hudson, London (Umschlagbild) Abb. 2: Nilsson L (1994) Ein Kind entsteht. Mosaik, München (S. 53) Abb. 3: Hieronymus Bosch „Der Garten der Lüste“, Prado, Madrid Abb. 4: Evertz K (1998) Schema „Biopsychologie I“ Abb. 5: Lorblanchet M (1997) Höhlenmalerei. Thorbecke, Sigmaringen (S. 235) „Chauvet-Pont-d’Arc, Ardeche, Nashörner“ Abb. 6: Links: Tjakamarra MG „Blitzschlag-Tjukurrpa bei Kurra“, 1988; Rechts: Gibson SN „Tjukurrpa vom süßen Yam bei Yumurrpa“, 1986. In: Lüthi B (Hrsg.) Aratjara. DuMont, Köln, 1993 (S. 271) Abb. 7: Lepenski-Vir (1981). Ausstellungskatalog Römisch-Germanisches Museum Köln. Von Zabern, Mainz (S. 15) Abb. 8: Lepenski-Vir (1981). Ausstellungskatalog Römisch-Germanisches Museum Köln. Von Zabern, Mainz (S. 35) Abb. 9: Lepenski-Vir (1981). Ausstellungskatalog Römisch-Germanisches Museum Köln. Von Zabern, Mainz (Umschlag Innenseite) Abb. 10: Vogel G, Angermann H (1979) dtv-Atlas zur Biologie, Bd I. dtv, München, S 24 Abb. 11: „The sleeping Lady“, Museum of Archaeology, Valetta, Malta, Foto des Autors Abb. 12: Tempelanlage Hagar Qim, Malta, Perfecta Advertising Ltd. Abb. 13: Mnajdra, Grundriß des Tempelkomplexes. Südtempel, Nordtempel und separater Kultbau. In: Freeden v J (1993) Malta und die Baukunst seiner Megalith-Tempel. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt (S. 272) Abb. 14: Lorblanchet M (1997) Höhlenmalerei. Thorbecke, Sigmaringen (S. 68): Abb. 15: Lorblanchet M (1997) Höhlenmalerei. Thorbecke, Sigmaringen (S. 18) Abb. 16: Lorblanchet M (1997) Höhlenmalerei. Thorbecke, Sigmaringen (S. 66) Abb. 17: Richter HG (1997) Die Kinderzeichnung. Cornelsen, Berlin (S. 27) Abb. 18: Richter HG (1997) Die Kinderzeichnung. Cornelsen, Berlin (S. 29) Abb. 19: Richter HG (1997) Die Kinderzeichnung. Cornelsen, Berlin (S. 21) Abb. 20: Nilsson L (1994) Ein Kind entsteht. Mosaik, München (S. 106) Abb. 21: Richter HG (1997) Die Kinderzeichnung. Cornelsen, Berlin (S. 21) Abb. 22: Klein I (1997) Gnadenlose Knirpse. Elster, Zürich Abb. 23: Richter HG (1997) Die Kinderzeichnung. Cornelsen, Berlin (S. 28) Abb. 24: Varnedoe K (1994) Cy Twombly. Schirmer/Mosel, München (S. 127) Cy Twombly: Ohne Titel, 1961, 202,5 × 240,5 cm, Privatsammlung Abb. 25: Sammlung des Autors Abb. 26: Sammlung des Autors Abb. 27: Hieronymus Bosch „Der Garten der Lüste“, Prado, Madrid, Ausschnitt Abb. 28: Hieronymus Bosch „Der Garten der Lüste“, Prado, Madrid, Ausschnitt Abb. 29: Nilsson L (1994) Ein Kind entsteht. Mosaik, München (S. 56) Abb. 30: Hieronymus Bosch „Der Garten der Lüste“, Prado, Madrid, Ausschnitt