

# Von der Couch zum Tanz: Die Dynamik im Bild - 'ohne Worte'

Prof. Doris Titze

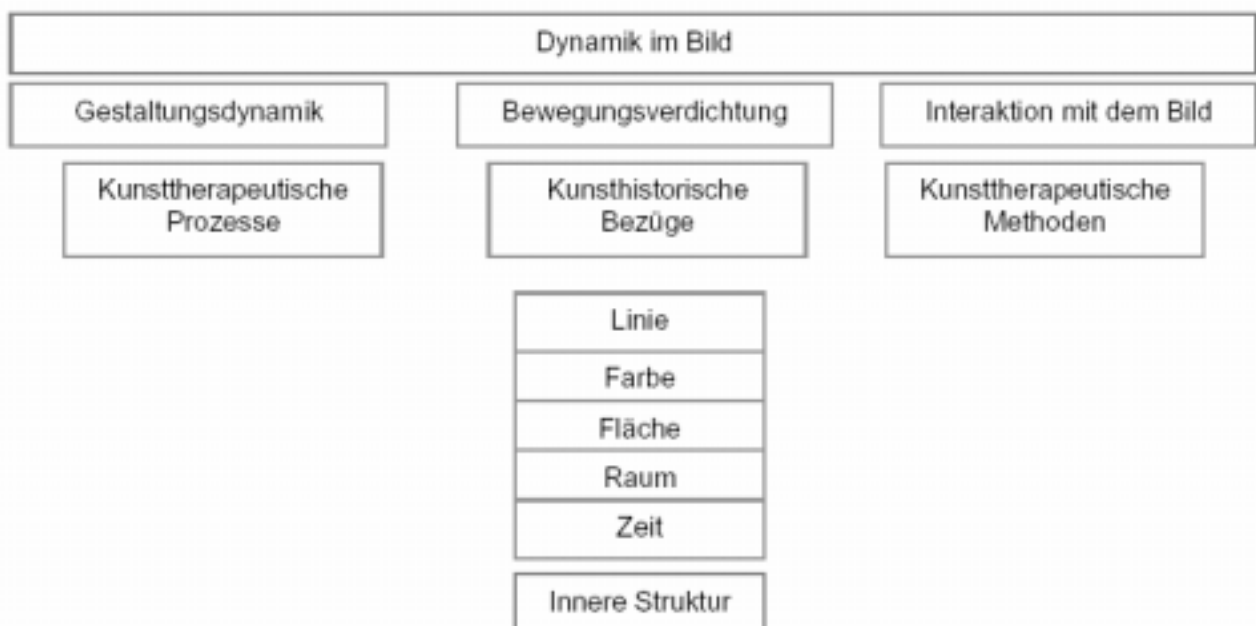
E1-Vortrag, 26. April 2006, im Rahmen der  
56. Lindauer Psychotherapiewochen 2006 (www.Lptw.de)



Bilder entstehen vorwiegend im Sitzen oder Stehen, selten im Liegen 'auf der Couch'. Bildarbeit bedeutet eine reale körperliche Bewegung mindestens der Hand. Bilder erweitern die Dyade von TherapeutIn und PatientIn um ein Drittes. Bildfolgen erzählen auch 'ohne Worte' Geschichten, wie hier bei Sempé [Abb.1]. Nicht immer bleibt der Inhalt so deutlich ablesbar, denn die Dynamik der Geschichte äußert sich auch in formalen Elementen der Gestaltung.

## Die Dynamik im Bild: Struktur

Psychische, geistige und physische Dynamik findet der Kunsttherapie ihren Niederschlag im Bild, im realen wie übertragenen Sinne. Die in das Bild eingeflossene und in dessen Materie eingeschriebene Dynamik wird dort als eigene Identität sichtbar und wirksam. Die Dynamik im Bild kann den einzelnen Gestaltungselementen zugeordnet werden: Linie, Farbe, Fläche, Raum, Zeit. Sie bilden sozusagen das innere Gerüst meines Vortrages. Ich habe diese Formanalogie an anderer Stelle schon ausführlicher beschrieben.<sup>1</sup> Die Zeit als das eigentlich dynamische Element in der Selbstbegegnung mit dem Bild ist neu hinzugekommen. Zeit verdichtet Bewegung im Bild.



Ich möchte Ihnen in meinem Vortrag diese Dynamik im Bild anhand einiger Bezüge zur Kunst, einiger kunsttherapeutischer Methoden sowie praktischer Beispiele kunsttherapeutischer Gestaltung verdeutlichen. Es geht um den *Prozess der Gestaltung*, die *Dynamik der Wahrnehmung* und die *methodischen Handhabung* des Bildes. Künstlerische Intention ist eine andere als die kunsttherapeutische Intention; Ziel der künstlerischen Arbeit ist eine ästhetische Formulierung des eigenen Standortes; Ziel therapeutischer Arbeit ist die Beziehungsaufnahme und Heilung. Dennoch gibt es Entsprechungen beider Herangehensweisen. Dabei ist die Sprache der Psychodynamik oft eine andere als die bildnerische Sprache, und mein Ausgangspunkt ist die Sprache des Bildes, die Ihnen näher bringen möchte.

## **Verdichtete Bewegung im Bild: Kunsthistorische Bezüge**

### **Bewegungsdiagramme**

Bewegungsdynamik innerhalb eines statischen Mediums, dem Bild, wiederzugeben, ist und bleibt eine Herausforderung für KünstlerInnen. Etienne-Jules Marey, ein Physiologe in Paris, zerlegte die Bewegungsabläufe anhand von Linien und Punkten auf den schwarzen Trikots der Läufer als wissenschaftliche Diagramme. Eadweard Muybridge, amerikanischer Major und Experimentalphotograph, führte besonders intensiv schon 1858 Mehrfachbilder mit Belichtungszeiten von 1/50 Sekunde auf einer Platte fort. Es gab eine enge Zusammenarbeit zwischen beiden. Muybridges Photo: 'Woman Walking Downstairs'\* von 1901 wurde von Marcel Duchamp 1911/12 interpretiert: 'Nu descendant un Escalier'\*.<sup>2</sup> [Abb.\* 2, 3, 4]

### **Akt, eine Treppe herabsteigend**

Duchamp sieht den Bewegungsablauf nicht als Sequenz, sondern dessen Qualität und Intensität als Verdichtung von Bewegung an sich. Hier verdichtet sich die Zeit im Bild. Die Darstellung einer Bewegung innerhalb eines statischen Mediums bleibt eine formale Herausforderung und beschäftigt noch heute die Kunst. 'Akt, eine Treppe herabsteigend' bleibt 'eine Anregung für Maler, sich erneut, intensiv und von völlig neuen Standpunkten aus mit dem Problem der dynamischen Raum-Zeit-Entwicklung in einem statischen Bilde zu befassen.'<sup>3</sup> Statik und Dynamik – bereits in der Eröffnung der Lindauer Psychotherapiewochen angesprochen (Verena Kast / Wilhelm Schmid) bleiben die sich gegenseitig bedingenden Pole, die die Qualität des einen erst durch das Gegenüber des anderen erkennen lassen.

### **Resonanz**

Die Zeitung 'The Evening Sun' vergegenständlicht die kubistische Form Duchamps narrativ in einer Karikatur: 'The Rude Descending a Staircase (Rush Hour at the Subway)\*'. Es ändern sich Bild und Titel; es wird der Moment der Verdichtung interpretiert. Joan Miro\* stellt in höchster Reduktion eine leichte, bewegte Linie der statisch-strukturierten Form gegenüber: eine Konzentration auf die Darstellung des Spannungsmoments Statik-Dynamik, Form - Prozess, Struktur - Bewegung. Eduardo Arroyo\* stellt die Figur auf den Kopf und verweist in dieser Irritation auf den virtuellen Raum des Bildes: Seine Qualität, unendlich Denkbares, scheinbar Unmögliches zu zeigen. Alle Arbeiten sind eine Resonanz auf das Bild Duchamps und betonen in der Aneignung und Deutung seines Vor-Bildes gleichzeitig ihre eigene Herangehensweise in ihrem Bezug zur zeitgenössischen Kunst. Doch bereits Duchamp hatte sich auf Muybridge bezogen und seine Sicht der Bewegungssequenzen interpretiert. [Abb.\* 5, 6, 7, 8].

Es ist Duchamp selbst, der Bedingungen der Wahrnehmung interpretiert und Dieter Daniels schreibt: 'Laut Duchamps immer wieder bekräftigtem Standpunkt sind es die Betrachter, die die Bilder machen, dieser Standpunkt zieht sich mit erstaunlicher

Beständigkeit durch sein Äußerungen von 1915-1968.<sup>4</sup> Dies ist eine wichtige Information zur Betrachtung des Aktes von Gerhard Richter\*. Sein Bildtitel: 'Ema [Akt auf einer Treppe]' betont nicht die Bewegung wie Duchamp, sondern den statischen Moment der Darstellung. Seine gemalten Photos haben keinen Fixpunkt, keine eindeutigen Moment der Wahrnehmung, des 'richtigen' Abstands. Von Weitem meint man, man bräuchte nur näher zu treten, schon würde sich die Unschärfe legen. Doch je näher man kommt, desto weniger erfasst man das Gesamtbild. Trotzdem suchen wir vor dem Bild nach dem vermeintlich richtigen Blickwinkel und Standpunkt und verändern laufend unsere Position. Wir bewegen uns vor dem Bild, um die vermeintliche Bewegung des Aktes zu erfassen, der selbst statisch bleibt.

## Dynamik zwischen dem Bild und dem Wort

### Bilder sprachlich in Schwingung setzen

Bisher ging es um die äußere Bewegung im Bild – die Kunsttherapie betrachtet die Verdichtung der inneren Bewegung. Bilder selbst sind dynamisch und sprechen ihre eigene Sprache. Um Bilder lesen zu können, bedarf es eines Blicks, der auf sich selbst und seine eigenen Bedingtheiten achtet. Peter Matussek bezeichnet diesen Blick als 'Erinnerndes Sehen', als einen schöpferischen Prozess. Es bedeute, dass wir uns in eine Situation und Atmosphäre der Selbstbegegnung versetzt fühlen, in der Vergangenes gegenwärtig werde.<sup>5</sup>



Versetzen wir uns im kunsttherapeutischen Sinne in ein Bild hinein, so wird auch Zukünftiges antizipiert. Um den Blick auf das Bild zu öffnen, müssen wir den sprachlichen Bildeinstieg so offen und weit wie möglich halten. Ein Beispiel von Gisela Schmeer veranschaulicht dies eindrucksvoll an einem Bild: Eine Person steht auf der Schwelle dieses Tores. Die Malerin ist von einer Trauerzeit geprägt, doch bereits die Gleichsetzung der Person auf dem Bild mit der Person der Malerin wäre ein interpretierende Einengung: „Möchten Sie mal malen, was die Person, die auf der Schwelle steht, gerade sieht?“<sup>6</sup> Mit diesen Worten bleibt sie mit der Malerin am Bild und geht nicht über das Bild hinweg. [Abb.9]

### Im Anfang war das Wort Bild



Das Zeichen ist zugleich das Bild seiner Bedeutung – wie hier das Aleph, der erste, noch stumme Konsonant, der als Zeichen aus dem Jenseits bereits die Polarität des Diesseits in sich trägt in einem weiblichen und männlichen Element über und unter der Mittelachse. Im Hebräischen werden die Worte nur konsonantisch geschrieben; die Vokale ergeben den Laut, ergeben die unterschiedlichen Bedeutungen dieser Worte. Die Vokale setzen die körperhaften Konsonanten in Bewegung, sie entsprechen dem Wind, Geist, Atem.<sup>7</sup> Auch wir setzen unsere Bilder mit Worten in Schwingung, ergänzen, beschreiben, interpretieren sie. Eine andere Öffnung des Raumes der Bildbetrachtung durch Sprache in einer ersten Form wäre die Ergänzung durch einen Titel.

### Der Raum zwischen der Erklärung eines Bildes und dem Bild selbst

Bilder sind mehrdeutig. Luc Tuymans wohl bekanntester Ausspruch besagt: 'Der kleine Abstand zwischen der Erklärung eines Bildes und dem Bild selbst ist der einzig mögliche Blickwinkel, unter dem man die Malerei betrachten kann.'<sup>8</sup> Seine Bilder verlangen Distanz und Reflexion. Er selbst nennt es eine Eigenschaft der 'Indifferenz'.

Das abgebildete Bild\* 'Der Architekt' zeigt Albert Speer, Hitlers Architekten, auf Skiern im Schnee sitzend. Mit diesem Raum zwischen Bild und Titel gewinnt die Betrachtung des Bildes an Dynamik. 'Tuymans wiegt wie Kafka das Publikum in Sicherheit, indem er einen konventionellen, augenscheinlich biederem Ton anschlägt. Er serviert kleinformatige Bilder, die harmlose Dinge und Räume wiedergeben. Aber das heimliche wird allzu bald unheimlich' <sup>9</sup> [Abb.\*10] Jene Indifferenz sahen wir schon bei Gerhard Richter in einer gewollten Unschärfe. Auch Richter wählt meist sehr brisante Photos aus als Vorlagen und schafft zusätzliche Assoziationsräume durch Bildtitel. Luc Tuymans Bilder verbrämen explosive Inhalte – es gibt hier eine Entsprechung zu Bildern, die im therapeutischen Rahmen entstehen. Bilder äußern sich in einer scheinbaren Harmlosigkeit – und offenbaren persönliche, berührende Geschichten, die von Verletzungen und Gewalt, aber auch von Ressourcen und Stärken erzählen.

## Die Innere Dynamik der Gestaltung

### Kunsttherapeutische Prozesse

#### Schutz durch Distanz: Unschärfe und Bewegung

Eine junge Frau malte stets in scheinbar absichtsloser Haltung mit fließenden Farben sehr präzise, aufwühlende Inhalte. Ihre undeutliche, 'verschwommene' Art des Malens und Zeichnens sowie das Winzige der Figuren inmitten des weißen Blattes halfen ihr sicher, ihre explosiven Vorstellungen und Erlebnisse beinahe idyllisch zu verbrämen, diese Inhalte sich nicht zu nahe kommen zu lassen. Dieses Schutzbedürfnis der Patientin zu beachten, war äußerst wichtig. Dennoch blieb es vorrangig, ihr Stifte oder andere Techniken anzubieten, die sie aufgreifen konnte.



Sie setzte bald mit Stiften Konturen auf die Farbe und akzentuierte so ihre Bildinhalte in der Form, die für sie erträglich war. So versanken die beiden Figuren nicht mehr im tiefen Blau des Wassers, sondern wurden deutlich sichtbar. Die kleinen Vögel des ersten Bildes hoben sich allmählich vom Himmel ab und der nun große Vogel des nächsten Blattes, einer Beerdigung, wurde freundlicher, indem sie ihn in dessen Ambivalenz von Bedrohung und Kraft zunächst auf eine Mitpatientin bezog. Hier wird eine Beziehungsdynamik im Bild sichtbar.

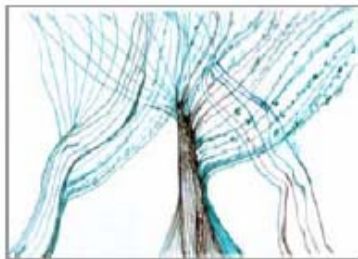


Der Vogel verwandelte sich zur helfenden Figur, indem sie ihn sich mit dickem Pinsel und fester Farbe auf großem Papier langsam näher kommen ließ. Nun konnte sie auch

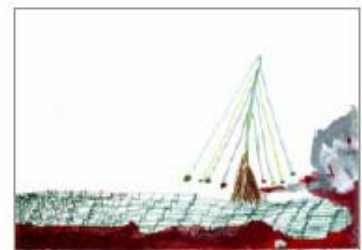
ihre Ängste verdeutlichen: Hände, die zuschlagen, Augen, die beobachten. Sie lernte langsam, ihre Kräfte Ängste, Wünsche in die Hand zu nehmen. Das Malen an der Wand im Stehen schuf zusätzlich die Möglichkeit, die Distanz selbst zu bestimmen, die eigene Bewegung zum Bild, die eigene Aktivität, wurde möglich. [Abb.11 Abfolge]

### Entwicklung im Bild: Struktur und Bewegung

Eine andere Patientin war stumm und ängstlich. Sie versuchte immer wieder mit dem Stift das Blatt zu berühren, hielt aber kurz davor jedes Mal inne. Ein leeres Blatt kann sehr ängstigen. Ich setzte mich neben Frau B. Nach einiger Zeit malte ich zwei kurze rote Linien auf ihr Blatt. Etwas später wagte es Frau B., den Stift selbständig auf dem Papier zu führen. Sie setzte in gleich bleibendem Rhythmus immer wieder grüne Linien an meine beiden Striche an. Allmählich malte sie in gleichem Rhythmus neue Linien daneben. Schließlich schuf sie einen braunen Stamm und zeichnete Blätter an ihre Linienäste wie ihre Nachbarin.



Ganz langsam, mit steten Wiederholungen ihrer Formen, veränderten sich ihre Bildwelten: Innerhalb eines jeden Bildes erfolgte der Rückgriff auf Vertrautes, wobei vorsichtig neue Elemente einfließen. Dies spiegelt das ebenso vorsichtige Vertrauen fassen der Patientin. Sie entwickelte schließlich einen eigenen Malstil, ging selbstständig und selbstbewusst mit dem Material um und begann, die Vorgänge in der Gruppe zu kommentieren.



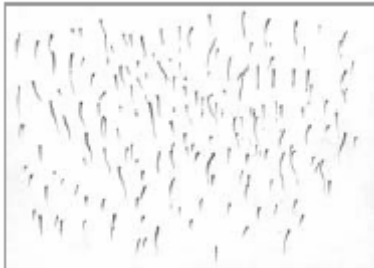
Innerhalb eines Konfliktfalles wurde dieser Prozess radikal zurückgeschraubt: Nach einer Irritation innerhalb der Gruppe blieb sie stumm und verlor sich bald darauf in ihren Bildern. *Anfangs* malte sie noch auf dem Stand, den sie gerade hatte, versuchte wohl, ihre Fassung zu bewahren und ging farblich auf die darunter liegende Zeichnung der Tulpen ein. Im *zweiten Bild* herrschte nur noch dicke graue Farbe, immerhin blieben Teile der Zeichnung stehen. Es sieht aus, als wollte sie alles Bisherige auslöschen, sich in den schützenden Nebel zurückziehen: Ihre Art, Bedrohliches zu bewältigen. Sie versank in eine Absense. Danach begann sie mühsam wieder zu zeichnen. Ihr *drittes Bild* erinnerte an ihre allerersten Versuche mit dem Stift - es war ein erneuter, reduzierter Aufbruch, mühsam und karg. Mit diesen Bildern hatte sie den langsamen Rhythmus ihres bildnerischen Prozesses in zwei Sprüngen abrupt durchbrochen. [Abb.12 Abfolge]

Trotz ihres Rückzugs auf ihre Anfänge konnte sie, als sie sich erholt hatte, sofort wieder an ihren gewonnenen Erfahrungen ansetzen: Ihre Art und Weise zu malen

blieb ebenso fundiert erhalten wie ihr zunehmend kommunikativeres Verhalten. Selbst innerhalb ihrer Absense schien sie noch Halt gefunden zu haben an der Zeichnung, die unter den Farben lag. Lineare Strukturen geben der emotionalen Dynamik der Farbe Halt, und seien sie noch so karg.

## Die Bewegung im Bildraum: Dynamik der Formulierung [Linie]

### Von der Bewegung im Raum zur Bewegung im Bildraum



'Jede Linie ist eine Weltachse' schreibt Rune Miels in ihr Bild.<sup>10</sup> Eine Linie ist die direkteste Form einer Bewegung auf dem Blatt. Die Linie führt uns in das Bild, schafft ein Gegenüber und öffnet imaginäre Räume. Die verschiedenen Formen verschiedener Bewegungs-impulse entsprechen einer unterschiedlichen inneren Dynamik. Ein wesentlicher Ausdruck von Energie sind zum Beispiel diese Pulspunkte. Die Geste als Grundlage der

(sprachlichen) Kommunikation bildet sich und bildet sich ab in einer direkten Umsetzung der dreidimensionalen Bewegung in die Fläche. In der Hand- und Arm-Bewegung dieser Pulspunkte äußert sich der eigene körperliche Rhythmus – umgekehrt kann diese Zeichenbewegung eine entsprechende innere Dynamik in Gang setzen. Eine Wechselwirkung entsteht. [Abb.13]

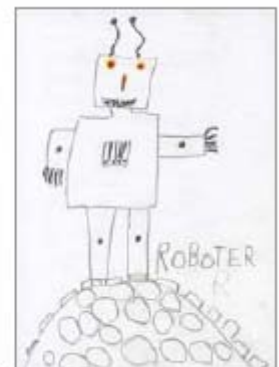
### Bewusstseinsbildung: Figur und Grund

Ich beschränke mich hier in meinen Beispielen nun auf die Form des Kreises. In Kinderzeichnungen entstehende kreisförmige Gebilde erfordern eine Kontrollfunktion der Hand: die Linien schließen sich mit sich



selbst. Schließt sich die Linie zu einer Form, tritt neben das Eine das Andere, entsteht die Figur auf dem Grund. Ein Kreis entspricht einem ersten Außen und Innen – einem ersten 'Ich' und 'Nicht-Ich'. Der Raum um die Figur herum ist medial, nicht konturiert. Sieht man sich selbst als Figur, betrachtet sich wie von außen, so nimmt man sich wahr in einer reflexiven Distanz. Ist man innerhalb dieser Form, in der eigenen Befindlichkeit, so ist auch diese medial, gefühlsbetont, schwingend.<sup>11</sup> Konsonanten und Vokale: Das Unbewusste war 'immer schon da' und ist 'um uns'. Unser Bewusstsein schafft ein Gegenüber in uns selbst, schafft Form. Die menschliche Urerfahrung der Reflexion lässt uns uns selbst gegenüber treten und als Figur erleben.

Punkte füllen die Kreise und wir sehen darin Gesichter. Die Kreise zentrieren sich; weitere Kreise folgen, Figuren entstehen. Der Kreis im Kreis wird zum Nabel, das Kind sich selbst zur Mitte; Kreis-Punkte füllen den ganzen Körper.



Später, hier zu Beginn der Schulzeit, werden manche Figuren zu Robotern. Die Linienführung verlangt nach präziser Koordination. Der Hügel, auf dem dieser eckige Roboter steht, enthält eine fruchtbare Basis integrierter Kreise: Die rationale Welt hat einen guten Stand [Abb.14 Abfolge]

### **Bewegungsspuren: die Zeichnung wächst**

Eine Linie beschreibt eine Form oder entspricht einem Weg, einem sich bewegendem Kontinuum. Kreisformen und Gesten aus dem Handradius verbinden sich mit Gebilden koordinierter Linienführung; Formen bilden und lösen sich. Linien überlagern sich und schaffen Räume. Körperhafte Gebilde entstehen durch Liniengeflechte. Der Prozess der Entstehung bleibt spürbar und nachvollziehbar, das Wachsen der Zeichnung sichtbar. Wir kommunizieren mit den Zeichnungen in dem Moment, in dem sie entstehen. Das Bild bleibt ein Gegenüber im Dialog – eben ein Drittes in der therapeutischen Beziehung. Die Betrachtung des Bildes ist dynamisch; das Bild selbst bleibt statisch, bietet Halt und Beständigkeit. An Aufzeichnungen ist zu sehen, wie die Augen ein Bild abtasten, was das Gehirn an optischer Information zu benötigen meint. Bei Porträtaufnahmen konzentrieren sich die Abtastbewegungen zum Beispiel auf Augen und Nase.<sup>12</sup> Die Abfolgen zeigen, wie wir die Linien in Giacomettis Zeichnungen nachvollziehen können und somit dessen Zeichenvorgang nachspüren, der die suchenden Linien fixiert. [Abb.15\*]

Giacometti bildet nicht Bewegung ab sondern den Vorgang des Zeichnens, des Sehens und Formulierens. Alberto Giacomettis Portraits wachsen im Betrachten; ihre Dichte wird spürbar und ihr Gewicht. Er erfasst die Personen seiner Portraits in einem Prozess des steten Überzeichnens. Das Auge des Betrachters kann in den Linien wandern und sich der Person immer wieder nähern. Je länger man schaut, desto stringenter werden die Bilder; es ist wie ein Eintauchen in den Prozess des Malens, in das Bild hinein, hin zur Person. [Abb.16\*]

## **Die Präsenz des Bildes: Dynamik der Wahrnehmung [Farbe]**

### **Bildenergie**

Die Welt kommt zu uns in Form von Bildern, durch Licht und Farbe. Farbe ist dem Gefühl verbunden und wirkt mit eigener Energie. Ingrid Riedel schreibt: 'Wenn wir das Licht löschen, verschwinden die Farben: Nicht nur so, dass wir sie nicht mehr wahrnehmen können, sondern so, dass sie nicht mehr existieren. Unter der Wirkung einer Farbe zu stehen bedeutet also immer, unter einer realen Strahlung, einer Schwingungsfrequenz des Lichtes stehen.'<sup>13</sup>

In Wolfgang Laibs Blütenstaubbildern scheint die Farbe zu schweben; ihre feinen Pigmente brechen das Licht in aller Intensität. Barnett Newmans Auseinandersetzung mit Farbe ist ebenfalls sehr absolut. Sein letztes Bild seiner vier Fassungen von 'Who's afraid of Red, Yellow and Blue?' war auch eine Frage an sich selbst. Dieses Bild umfasst fast 17 m<sup>2</sup>; das heißt, das Bild ist nicht 'überschaubar', als BetrachterIn ist man mitten 'im Bild'. Anders als Laibs leuchtende Blütenstaubbilder in ihrer Lichtintensität konfrontieren sie in einer konzentriert ermalten Undurchdringlichkeit der Farbe. Die Farbflächen provozieren in ihrer gleichzeitigen Fülle und Leere. Unser Auge ist in seiner Adaptionsfähigkeit überfordert. [Abb.17\*]

### **Emotionale Dynamik: der Sog des Bildes**

Newmans Malerei betrifft unmittelbar in einer unvertrauten Erfahrung. Seine Bilder zielen auf die Präsenz-Erfahrung der Betrachter, die Konfrontation mit sich selbst. Barnett Newmans Bilder wurden immer wieder das Ziel von Zerstörung. Peter Moritz Pickshaus hat in seinem Buch 'Kunstzerstörer' das Attentat auf dieses Bild von

Newman sehr ausführlich analysiert und schreibt zum Attentäter: 'Mir scheint, als habe er diesen Spiegel, diese >drei Flächen 'Farbe'<, zertrümmern müssen, da er sich selbst begegnet ist. [...] So zählt es zu den Widersprüchen dieses ungewöhnlichen Falles, dass da, wo grundsätzlich die Kluft zwischen der künstlerischen Intention und der Verständigungsmöglichkeit am größten ist – nämlich in der Zerstörung des Kunstwerkes – diese schier unüberbrückbare Distanz für Sekundenbruchteile in Übereinstimmung umschlug.'<sup>14</sup> Als die massive Farbhaut des Bildes die Wucht des Fausthiebs des Attentäters zurückfederte, schlug dieser schließlich mit der Stange der Absperrung zu. Die Ironie der Geschichte ist, dass jene Absperrung, die das Bild schützen soll – und deren Distanzierungsmoment Newman sicher nicht wollte – zur Zerstörung benutzt wurde.

Ein Bild tut nichts, es ist nur anwesend; dennoch können wir uns von ihm bedroht fühlen durch seine materielle Präsenz. Manchmal müssen wir die PatientInnen vor der Energie ihrer eigenen Bildern schützen. Wichtig ist aber auch für die TherapeutIn, sich nicht mit in das Bild der PatientIn hineinziehen zu lassen, das einen großen Sog ausüben kann, sondern bei aller Empathie Distanz zu behalten und Übertragungsmomente zu reflektieren. Materiell betrachtet, also statisch gesehen, bestehen die Bilder nur aus Farben und Linien, aus Blau, Rot und Gelb. Dynamisch betrachtet vermitteln Bilder atmosphärisch verdichtete Energie. [Abb.18\*]

### **Wahrnehmungsprozesse**

Bilderverbote und Bilderstürme bestätigen die Eindringlichkeit des Bildes durch die Heftigkeit, mit der sie sie bekämpfen, schreibt Peter Matussek in seinem Artikel 'Der selbstbezügliche Blick' und betont, dass bereits die PET-Scans der Hirnforschung in leuchtenden Farben zeigten, dass der visuelle Kortex weit über die Hälfte der Großhirnrinde umfasst. Jedoch auch die bildgebenden Verfahren der Neurowissenschaften zeigten nicht das Hirngeschehen selbst, sondern eine Bildprojektion dessen, die erst interpretiert werden müsse: 'Indessen wollen auch Bilder gelesen sein, und wer das nicht tut, wer also die immanente Narrativität der Bilder nicht erkennt, dessen Sehvermögen ist eingeschränkt'.<sup>15</sup>

Sehen ist grundsätzlich ein schöpferischer, dynamischer Prozess. Allein die Augenbewegung erzeugt eine Bewegung der Bilder. Die Muster und Simultankontraste der Farben erzeugen optische Täuschungen durch physikalische Wahrnehmungsphänomene. 'SCHAU, ICH BIN BLIND, SCHAU': Rémy Zauggs Bilder\* sind Sprachbilder im Simultankontrast. Simultankontrast heißt, dass die Farben in gleicher Intensität miteinander konkurrieren und das Auge irritieren. Gleichzeitig sind Rémy Zauggs Bilder Worte. Rémy Zaugg selbst:

'Das Bild mit den blauen Buchstaben auf rotem Grund ist da, wir sehen es zwar, doch trotz unseres Bemühens, es so gut wie möglich zu sehen, sehen wir es nicht gut. Wir strengen uns an, es bestmöglich zu sehen, doch unsere Mühe ist vergebens. Stets ist das Bild gleichsam in einer kinetischen Strahlung. [...] Das Werk ist also seinem Wesen nach ein Phänomen der Wahrnehmung. Das Werk ist kein Objekt. [...] Doch letztlich könnte es, wer weiß, auch sein, dass es uns an einigen unserer Gewissheiten oder an bestimmten Selbstverständlichkeiten zweifeln lassen will.'<sup>16</sup> [Abb 19\*]

Das Bild, das wir sehen, ist nicht das Bild, wie es ist. Was wir wahrnehmen ist der Vorgang unserer Wahrnehmung selbst, unsere eigene Kreation des Bildes in der Bewegung unserer Augen. Wir sind, wie bei Newman, auf uns selbst zurückgeworfen. 'SCHAU, ICH BIN BLIND, SCHAU' ist keine Frage nach unserer Angst vor den Farben sondern eine Aufforderung des Bildes selbst: Wir sind gefordert, uns unserer Wahrnehmung zu vergewissern.



## Die Interaktion mit dem Bild: Handlungsräume [Raum]

### Der Prozess ist das Bild

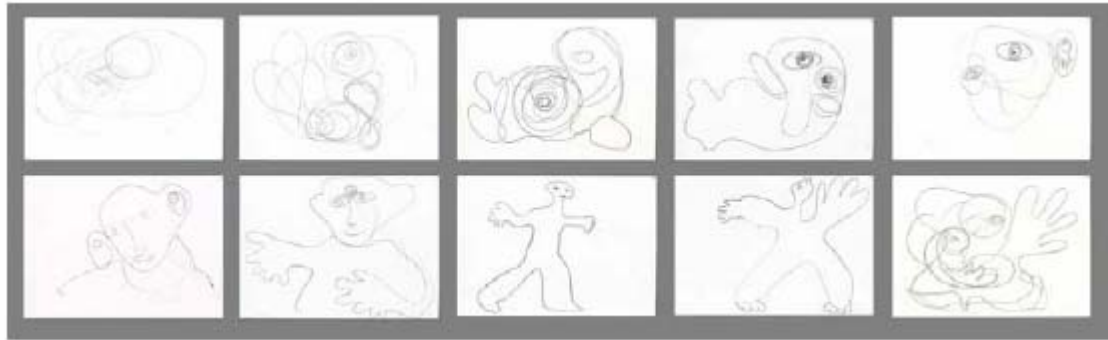
Duchamp verdichtete die Bewegung im Bild als Herausforderung, dynamische Bewegung und statische Strukturen in Einklang zu bringen. Bei Giacometti lässt sich der Akt des Sehens im Wachsen der Zeichnung nachvollziehen. Barnett Newman und Remy Zaugg fragen nach der Dynamik der Wahrnehmung des Betrachters. Jackson Pollock sieht den Prozess des Malens selbst als Gegenstand des Bildes, in dem der Rhythmus des ganzen Körpers das Bild bestimmt. Er bewegt sich physisch inmitten des Bildes, überträgt seine Gestik direkt durch die Farbe auf die Bildfläche und schafft eine Form des 'Allover', ein Bildprinzip des Abstrakten Expressionismus. Figur und Grund sind nicht mehr unterscheidbar. Die Bewegung schreibt sich direkt in das Bild, die figurative Bildvorstellung wird unterlaufen und unbewusste Prozesse können einfließen.

Luthe hat auf diesem Hintergrund die Creativity Mobilisation Technique (CTM) entwickelt. Unter dem Namen 'Messpainting' hat vor allem Gertraud Schottenloher seine Methode verbreitet. Hier soll mit dem Halt formal strenger Regeln der innere Freiraum erweitert werden: ein schnelles, primärprozesshaftes Malen soll (starre) Bildvorstellungen zu unterlaufen, um (verschüttete) innere Bilder zu frei zu setzen. Vor allem die erste Phase der Abwehr und des Widerstands und erzeugt Stereotypen und bekannte Verhaltensmuster. Es folgt eine zweite Phase, jene der Desorganisation. Die dritte Phase schließlich integriert diese Gegenpole.<sup>17</sup>

Sie integriert Konsonant und Vokal zu einer eigenen Sprache. In den Phasen der Verunsicherung hilft der kontinuierliche Rhythmus des Malens jenen, die zu Überfluten drohen, im Sinne einer Selbststrukturierung und jenen, die wenig Zugang zu ihren Gefühlen haben, sich diesen anzunähern. Oft wird deutlich, dass auch im scheinbaren Chaos Strukturierungstendenzen auftauchen wie ein weiß gelassener Blattrand oder einzelne lineare Gitter. Es zeigt, wie schwer es fällt, sich von Bildvorstellungen zu lösen, aber auch, wie innere Strukturen die Dynamik des Malprozesses regulieren.

### Handlungsimpulse • Kunsttherapeutische Methoden

Auf dem Hintergrund, Kontrollmechanismen zu unterlaufen und in Bewegung, in Handlung zu kommen, wurden verschiedene Methoden entwickelt. Das Messpainting setzt in seiner Methode auf die Zeit, den Prozess einer (Bild-) Entwicklung. Im Klinikalltag ist diese Zeit oft nicht vorhanden. Oft besteht hier die kunsttherapeutische Arbeit vor allem darin, Handlungsblockaden zu lösen. Im so genannten 'Impulsverlauf', in dem 10 Bildfolgen à 30 Sekunden mit Bleistift oder Farbstift erarbeitet werden, soll das, was formal oder inhaltlich auffällt im jeweils nächsten Blatt aufgegriffen werden. Neben der formalen Analyse der graphischen Merkmale stellen sich folgende Fragen: - Welches Blatt ist am wichtigsten? - Wie verläuft der Impuls? - Wo entsteht Neues? - Welche Themen bestimmen die Bilder? - Welche Gefühle traten auf? Welcher Rhythmus zeigt sich? Welche Zeichnungen fallen auf?



[Abb.20]

Solche rein formale Vorgaben helfen, die Gestaltung überhaupt zu initiieren. Anknüpfungspunkt einer Bildarbeit ist beispielsweise ein Impulsverlauf, aus dessen Fundus die Patienten ein Bild aufgreifen und auf einem neuen Blatt ausführlich gestalten sollen. Der Handradius ermöglicht die schnelle Geste aus der Bewegung heraus - die Aktion aus dem Körperradius versetzt mitten in das Bild. Dies sind Mittel, unbewussten Prozessen nahe zu kommen. Mittelformate im Anschluss erfordern eine kontrolliertere Arbeitsweise, können also das 'in Fluss gebrachte' distanzierter ausformulieren und interpretieren; sie helfen, eine mögliche Gefühlsüberflutung zu begrenzen, Ruhepunkte zu setzen.

Bildfolgen und Bilddialoge sind eine nonverbale Form lösungsorientierter kunsttherapeutischer Prozesse. Eine kunsttherapeutische Möglichkeit Handlung zu erproben ist die Transparentpapiermethode. Sie ist angelehnt an das progressive therapeutische Spiegelbild von Benedetti / Peciccia.<sup>18</sup> Jedoch auch Architekten erproben neue Modelle innerhalb ihrer Ausgangsgestaltung mit Pauspapier. In unserem Beispiel hatte die Zeichnerin das Problem, sich nicht durchsetzen zu können in ihrer Wohnsituation, in der Absprachen nicht eingehalten wurden. Das Bild zeigt sie selbst in ihrem Raum mit dem Wunsch nach Ruhe während im Raum nebenan lärmend gefeiert wird. Das Bild der PatientIn wird von der TherapeutIn graduell verändert, indem es durchgepaust und mit einer kleinen Korrektur nachgezeichnet wird.

In ihrer stummen Wut hatte die Patientin aus Versehen in der Zeichnung den Kopf vom Körper getrennt durch die Bodenlinie des Raumes, was von der Therapeutin revidiert wurde. Nur durch diese minimale Änderung schaffte die Therapeutin den Impuls zur Handlung; die Patientin stellte sich in ihrer Überarbeitung zeichnerisch vor den Tisch und gebot dem Lärm Einhalt. Noch hatte sie aber, wieder 'aus Versehen', die Beine blockiert, indem die Tischkante mitten durch die Beine schnitt (hier äußert sich die nach wie vor unbewusst vorhandene angst, tatsächlich zu handeln). Die Therapeutin revidierte auch diese Trennung – plötzlich stand die Person auf dem Tisch und die Zeichnerin malte sich - in übertriebener Weise – in der nächsten Folge auf den Tisch im Zimmer der Mitbewohnerin. Diese Übertreibung *im Bild* hatte zur Folge, dass die Zeichnerin *in der Realität* tatsächlich den Mut zu einem klärenden Gespräch fand, das sich als unerwartet einfach erwies.



Das Nachzeichnen der TherapeutIn fördert die Einfühlung in das Bild, da es sowohl gedanklich als auch über das Auge und die Bewegung der Hand nachvollzogen wird;

die einzelnen Veränderungsschritte bleiben sichtbar und können dadurch besser reflektiert werden. Eine Begrenzung der Bildfolgen ist wichtig, um nicht in die Illusion zu verführen. [Abb.21]

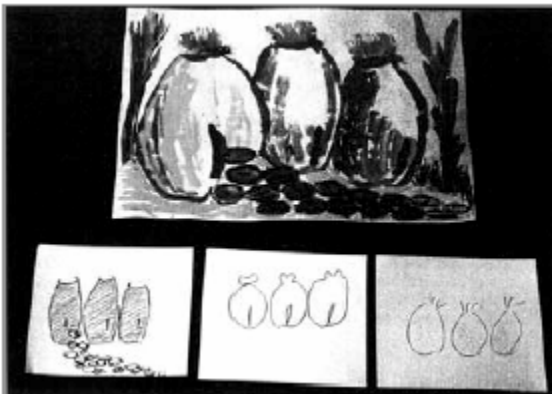
## Innere Dynamik des Bildes



Jedes einzelne Bild hat eine innere Dynamik. Vergleich wir die beiden 'Feuerbilder': Ein Bild wurde mit Worten unterlegt und mit der Hölle assoziiert. Auf formaler Ebene spüren wir durch die starke schwarze Begrenzung des gelbroten Feuers, wie dieses äußerlich gleichsam statisch und unbewegt bleibt, trotz aller

inneren Kraft, die keine Chance erhält, nach außen zu dringen. Das andere Bild, linear, lässt der inneren Dynamik vielfältigen Ausdruck, obwohl auch dieses Feuer in Formen gefasst ist. Ich lasse die vier Elemente meist linear darstellen – die inneren Bewegungsmuster verdeutlichen sich besser, wenn nicht gleich die Farbsymbolik greift. Es gibt hier eine Entsprechung zum eigenen (Körper-) Rhythmus. Ähnliche Bildern entstehen beispielsweise, wenn eine vorangegangene Bewegungsübung zeichnerisch nach-empfohlen werden soll. [Abb.22]

## Resonanz



Gisela Schmeer setzt in ihrer kunstpsychotherapeutischen Methode des Resonanzbildes den Fokus auf die präzisierende Zeichensprache, Piktogrammen ähnlich. Schmeer unterscheidet nach Doelker zwischen konsonantischen Bildern, die linear und flächig vorwiegend Information und Bedeutung transportieren und vokalischen Bildern, die Helligkeitswerte und Farben aufweisen und eher Gefühle mitteilen. Resonanzbilder beziehen sich auf eine Gestaltung oder eine Situation innerhalb der Gruppe, 'schwingen mit', greifen etwas scheinbar Fremdes auf. Jedes Resonanzbild ist eine individuelle Variation des Originals, das in sehr klarer und deutlicher Form unerwartete eigene Anteile erkennen (und integrieren) lässt. Die eigene Erinnerung, Wahrnehmung und Projektion bestimmen den Fokus der Auswahl und Umsetzung des Bildes.<sup>20</sup> Schmeer betont die Abweichung: 'Auf dem Resonanzbild links sind die drei Säcke rot und oben nicht zugebunden. [...] in der Mitte ist das Geld nicht zu sehen. [...] rechts] Die Säcke sind voll und haben keine Schlitze.'<sup>21</sup> [Abb.23]

Die lineare Struktur und das kleine Format schützen vor möglicher emotionaler Überflutung.

Die gezeichnete Resonanz erweitert und vertieft in seiner subjektiven Auswahl auch Aspekte des Ausgangsbildes. Wir sahen eine kunsthistorische 'Resonanz' bereits auf das Bild von Duchamp – ebenfalls eine individuelle Auswahl des Themas, bezogen auf das Ausgangsbild, seine kunsthistorischen Bezüge und die eigene (zeitgenössische) Interpretation.

## Der Virtuelle Raum des Bildes [Fläche]

### Wandel der Perspektiven

Oft wird das Bild als Spiegel der Seele bezeichnet. Auf den Plakatwänden von Rosemarie Trockel\* sind die Portraits ihrer Beauties aneinandergereiht. Schauen Sie sich diese Portraits genau an – hier ein Ausschnitt – und spüren sie nach, wie es ihnen mit diesen Gesichtern geht. Rosemarie Trockel spielt mit der Ambivalenz des idealen Schönen. Ihre 'Beauties' wirken nur auf den ersten Blick bestechend schön. Eine Irritation wird spürbar, aber nicht greifbar. Hier spiegelt sich durch eine Fotomontage nur die Hälfte eines Gesichts. Ohne das Lebendige, Bewegte einer leichten Asymmetrie wirken die Gesichter starr, wie eingefroren. Die dynamischen, asymmetrischen Elemente wie Kleidung und Haare können die Statik nicht lösen. Wir spüren das Unmenschliche, Unorganische der absoluten Symmetrie dieser Portraits noch bevor wir wissen, dass dies so ist. Wir sehen es einfach. [Abb.24\*1]



Rosemarie Trockel zielt mit ihren 'Beauties' auf den Hang zur Perfektion, der oft die Lebendigkeit lähmt. Jener übertriebene Anspruch kann Menschen daran hindern, bildnerisch zu arbeiten. Eine Möglichkeit, die Angst vor dem eigenen Anspruch innerhalb einer Gruppe zu reduzieren, ist eine kurze Einstimmung mit Portraitzeichnungen. In dem das jeweilige Gegenüber mit weichem Bleistift erst 'normal' gezeichnet wird, wird im zweiten Blatt nur auf das Blatt gesehen und aus der Erinnerung gezeichnet (man merkt, worauf nicht genau geachtet wurde). Das dritte Blatt wird gestaltet, indem nur das Gegenüber angesehen wird: So folgt die Hand direkt dem Blick und haftet nicht an Details. Im vierten Blatt wird völlig 'blind' gezeichnet – mit dem inneren Auge und einem tastenden Stift erscheint das Gesicht. [Abb.25]

In das Gelächter hinein, das die vielen verqueren Zeichnungen erzeugen, mischt sich ganz unauffällig die Erfahrung, dass mit weniger Anstrengung als sonst und aus einer ganz neuen Perspektive heraus eine wesentlichere (Bild-) Erfahrung möglich wurde als bisher. Es wird eine innere Sicherheit entdeckt: Oft sind die 'Blind'-Zeichnungen in ihrer neuen Wahrnehmungserfahrung die interessantesten: 'Schau, ich bin blind, schau'

### **Körperbild: Sich selbst gegenüber**

Die Arbeit mit dem Körperbild ist, ähnlich dem Portrait, eine Grenzerfahrung des bildhaften Sich-selbstgegenüber-Seins:

Besonders Körperumrissbilder konfrontieren mit eigenen Ängsten und Wünschen, mit Widerständen und Projektionen, interpretieren direkt das eigene Abbild. Auch hier kann das einzelne Bild (durch die MalerIn) sprechen: Was sehe ich? Wie fühle ich mich? Wohin gehe ich? Hier wurde die Figur, die in der Schwebelage scheint, durch einen Spiegel gehalten: das Körperbild als Spiegelbild, das nun seinerseits reflektiert wird. [Abb.26]



Das Bild selbst ist ein Spiegel unserer Projektionen. Erst die Fläche, der Malgrund, das Papier, trägt Linien und Farben in einen unendlich denkbaren, virtuellen Raum unserer Vorstellungen. Die Dynamik innerhalb des Bildes entsteht in der Betrachtung.

### **Wir selbst sind der Ort unserer Bilder: Selbstbegegnung [Zeit]**

#### **Spiegelbild: Reflexion und Illusion**

Giuseppe Penone\* nennt sein Bild: 'Die eigenen Augen umkehren'. Der Künstler verspermt auf dem Selbstportrait-Photo seine Pupillen durch verspiegelte Kontaktlinsen. Einerseits deutet er darin auf den Blick nach innen – andererseits scheint er auch blind. Zugleich spiegeln sich die Betrachter selbst im Blick der Person. Ein Spiegel reicht nicht zur (Selbst-) Erkenntnis: Er gibt nur das Abbild zurück. Erst die Abweichung vom Gespiegelten, die Irritation und Interpretation – die Zeit enthaltende Veränderung – schafft ein wirkliches Gegenüber. Die Arbeit mit der TherapeutIn, die Interpretation des Bildes schafft Veränderung. [Abb.27\*]

#### **Ich, das Bild, ich sehe Dich.**

Rémy Zauggs Bild\* spricht: 'ICH, DAS BILD, ICH SEHE DICH'. Wir selbst sehen uns in der Betrachtung des Bildes. Als würde das Bild in seiner Präsenz agieren, werden wir mit uns selbst konfrontiert. So, wie der Attentäter sich vor sich selbst fürchtete in seiner Ablehnung des Bildes von Barnett Newman. Bilder sind vor allem Projektionsräume. Bilder enthalten verdichtete Zeit. Sie enthalten in ihrer Gegenwart Vergangenes und Zukünftiges sowie ihren eigenen Entstehungsprozess. Der Prozess der Gestaltung erschließt der Person ein neues, ein inneres Bild. Bilder geraten durch unsere Wahrnehmung und durch unsere Worte in Schwingung. [Abb.28\*]

Wir selbst sind der Ort unserer Bilder im Sinne Hans Beltings: 'Wir sind der einzige Ort, an dem Bilder empfangen und erinnert werden. [...] Ohne unseren Blick gäbe es keine Bilder, sondern wären die Bilder etwas anderes oder gar nichts. Zwar empfangen wir Bilder von außen, aber wir machen sie zu unseren eigenen Bildern. [...] Unsere eigenen Bilder sind flüchtiger als die Bilder, die uns von außen entgegenkommen. Gleichwohl verleihen sie den gesehenen Bildern in uns selber eine Dauer, solange wir leben.' [Abb. 29\*]

## **'Art': Die Dynamik zwischen der Sprache der Worte und der Sprache der Bewegung.**

Ich möchte Sie nun aus dem Bild heraus hinein in den Tanz führen, in einen Spielraum zwischen Bewegung, Wort und Bild. Die Tanzperformance 'Art' wurde auf dem Kongress 'Die Kunst der Kunst Therapie' 2004 in Dresden von Kristin Mente, einer Studentin der Palucca Schule Dresden, Hochschule für Tanz, vorgetragen. Die Choreographie stammt von Gundula Peuthert.<sup>22</sup>

## **Literatur**

1. s.a.: Doris Titze 'Kunst ist nicht heilsam' aus: 'Die Kunst der Kunst Therapie', Hrsg. Doris Titze Hochschule für Bildende Künste Dresden, Michel Sandstein Verlag Dresden, Band 2 'Kunstaustausch'
2. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: 'Die Bewegungsphotographie inspiriert die Maler', aus: 'Malerei und Photographie im Dialog', Hrsg. Erika Billeter;, Kunsthaus Zürich und Benteli Verlag 1977, 1979
3. Gerhard Kolberg: 'Aspekte der Bewegung im Werk von Marcel Duchamp und Jean Tinguely', aus: 'Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950', Museum Ludwig Köln 1988, Hrsg. Alfred M. Fischer und Dieter Daniels
4. Dieter Daniels: 'Der Einzige und sein Publikum' aus: 'Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950', Museum Ludwig Köln 1988, Hrsg. Alfred M. Fischer und Dieter Daniels
5. Peter Matussek: 'Der selbstbezügliche Blick', aus: Zeitschrift für Germanistik 3 (1999), S. 637-654
6. Gisela Schmeer: 'Krisen auf dem Lebensweg', Pfeiffer Verlag München 1994
7. s.a.: Friedrich Weinreb: 'Zahl Zeichen Wort Das symbolische Universum der Bibelsprache', Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH Reinbek bei Hamburg 1978
8. Luc Tuymans, zit. nach: Jesús Fuenmayor: 'Natur und sonderbare Kunst', aus: 'Luc Tuymans' Hatje Cantz Verlag Ostfildern-Ruit 2004, Hrsg Emma Dexter, Julian Heynen
9. Emma Dexter: 'Die Welt als Zusammenhang – Historienbild, Stilleben und das Unheimliche' aus: 'Luc Tuymans' Hatje Cantz Verlag Ostfildern-Ruit 2004, Hrsg Emma Dexter, Julian Heynen
10. Rune Miels 'Versuch über Novalis (1 Linie), 2003, aus: 'Rune Miels SANCTA RATION', Hrsg. Kunstverein Lingen, Kunsthalle / Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, BUXUS Verlag Handrup 2005
11. s.a.: Norbert Bischof: 'Die Landung des Kopffüßlers' aus: Das 'Kraftfeld der Mythen', Piper Verlag GmbH München 1998
12. Richard L. Gregory: 'Wie die Augen ein Bild abtasten', aus: 'Auge und Gehirn. Psychologie des Sehens', rororo 2001 Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, April 2001,
13. Ingrid Riedel: 'Farben In Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie', Kreuz Verlag Stuttgart 1983
14. Peter Moritz Pickshaus 'Kunstzerstörer', rororo enzyklopädie / kulturen und ideen, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH Reinbek bei Hamburg 1988
15. Peter Matussek: 'Der selbstbezügliche Blick', aus: Zeitschrift für Germanistik 3 (1999), S. 637-654
16. Rémy Zaugg: 'Über die Blindheit', aus: 'Kunsthalle Basel Rémy Zaugg 29/1999', August 1998, Schwabe & Co. AG Verlag Basel 1999
17. s.a.: Gertraud Schottenloher: 'Alle zwei Minuten ein Bild', aus: 'Wenn Worte fehlen, sprechen Bilder', Hrsg. Schottenloher, Kösel-Verlag GmbH & Co. München 1994, Band 2

18. s.a.: Benedetti / Peciccia 'Das progressive therapeutische Spiegelbild', aus: 'Wenn Worte fehlen, sprechen Bilder', Hrsg. Schottenloher, Kösel-Verlag GmbH & Co. München 1994, Band 2
19. s.a.: Gisela Schmeer, 'Die Resonanzbildmethode – Visuelles Lernen in der Gruppe', J.G. Cotta'sche Nachfolger GmbH Stuttgart 2006
20. Gisela Schmeer, 'Arbeit mit Gruppen', J.G. Cotta'sche Nachfolger GmbH Stuttgart 2003
21. Hans Belting: 'Der Ort der Bilder' aus: 'Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt', Hrsg. Hans Belting, Lydia Saustein C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck)
22. 'Art': enthalten in der DVD aus: 'Die Kunst der Kunst Therapie', Hrsg. Doris Titze Hochschule für Bildende Künste Dresden, Michel Sandstein Verlag Dresden, Band 1 'Aus der Mitte'

## Abbildungen

\* Die mit \* gekennzeichneten und im Vortrag gezeigten Abbildungen können aus urheberrechtlichen Gründen nicht auf der Internetseite veröffentlicht werden. Sie sind dennoch aufgeführt, um Interessierten die Möglichkeit zu geben, sie nachzusehen:

1. Sempé: 'Volltreffer Cartoons'; dtv Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 1986
2. \*Etienne Jules Marey; Bewegungsdiagramm; 'Malerei und Photographie im Dialog', Hrsg. Erika Billeter 'Die Bewegungsphotographie inspiriert die Maler', Kunsthaus Zürich und Benteli Verlag 1977, 1979
3. \*Eadweard Muybridge; 'Woman Walking Downstairs'; aus: 'Malerei und Photographie im Dialog', Hrsg. Erika Billeter 'Die Bewegungsphotographie inspiriert die Maler', Kunsthaus Zürich und Benteli Verlag 1977, 1979 \*alle Abbildungen aus: 'Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950', Museum Ludwig Köln 1988, Hrsg. Alfred M. Fischer und Dieter Daniels:
4. Marcel Duchamp; Nu descendant un Escalier N° 2 (Akt eine Treppe herabsteigend) 1912 (Philadelphia Museum of Art, Slg. Arensberg)
5. The Rude descending a Staircase (Rush Hour at the Subway); (Rüpel die Treppe herabsteigend – Stoßzeit in der U-Bahn); zeitgenössische Karikatur zur Armory show von J.F. Briswold, aus 'The Evening Sun', New York, 30.03.1913. Duchamps Bild, war damals in jener Show ein 'Skandalserfolg, nachdem der dasselbe Bild ein Jahr zuvor für den 'Salon des Indépendent' in Paris zurückgezogen hatte, da er es überarbeiten sollte.
6. Eduardo Arroyo; Habillé descendant L'escalier 1976
7. Joan Miro; Akt die Treppe herabsteigend, 1924 (Slg. Carl Frederik Reuterswärd, Lausanne)
8. Gerhard Richter: 'Ema (Akt auf einer Treppe)', 1966, aus: 'Gerhard Richter Bilder' DuMont Buchverlag Köln 1986 Hrsg. Jürgen Harten
9. 'Auf der Schwelle', aus: Gisela Schmeer, 'Krisen auf dem Lebensweg', Pfeiffer Verlag München 1994
10. \*Luc Tuymans: 'Der Architekt' 1997/98, aus: 'Luc Tuymans' Tate Modern London, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Hrsg. Emma Dexter, Julian Heynen, Hatje Cantz Verlag Ostfildern-Ruit 2004
11. Zeichnungsabfolge 'Abstand zum Bild' 6 Bilder aus einer kunsttherapeutischen Arbeit
12. Zeichnungsabfolge 'Konflikt' 6 Bilder aus einer kunsttherapeutischen Arbeit
13. Zeichnung Pulspunkte (aus einem Seminar)
14. Kinderzeichnungen 'Kreis', Alter 2,5, 3,5, 4,5, 5 + 6 Jahre

15. 'Eye movements and Fixations... aus: Robert L. Solso,: 'Cognition and the Visual Arts': "Eye movements and the Perception of Art', Massachusetts Institute of Technology, 1994
16. \*Alberto Giacometti: 'Portrait J.P. Sartre' 1964, Aus: ' Alberto Giacometti', Hrsg. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 1977
17. \*Barnett Newman Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?, 1969/70 Acryl Leinwand 274x603 cm, c. Berlin Nationalgalerie aus dem Katalog: "Barnett Newman. Bilder – Skulpturen - Graphik" anlässlich der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Hrsg. Armin Zweite, Verlag Gerd Hatje, Dr. Cantz'sche Druckerei Ostfildern-Ruit 1997
18. \*Chas Addams: Zeichnung aus dem Band „Addams and Evil“; Aus: 'Die Karikatur' Das Komische in der Kunst; Hrsg. M.Melot, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1975
19. \*Rémy Zaugg: SCHAU, ICH BIN BLIND, SCHAU 'Kunsthalle Basel Rémy Zaugg 29/1999', August 1998, Schwabe & Co. AG Verlag Basel 1999
20. Impulsverlauf; Abfolge von 10 Zeichnungen à 30 Sekunden (aus einem Seminar)
21. Transparentpapiermethode (angelehnt an das Progressive Therapeutische Spiegelbild)
22. 'Feuer' – Farbbild / Zeichnung
23. 'Drei Geldsäcke' aus: Gisela Schmeer: 'Kunsttherapeutische Felder als >Schwingende Systeme<' aus: 'Arbeit mit Gruppen', J.G. Cotta'sche Nachfolger GmbH Stuttgart 2003
24. \* Rosemarie Trockel: 'Beauty', Installation Wien 1995, aus Katalog: Face to Face to Cyberspace, Hatje Cantz Verlag 1999, Hrsg. Foundation Beyeler
25. Portraitfolge 'Gegenüber' (aus einem Seminar)
26. Körperbild-Intervention (aus einem Seminar)
27. \* Gustave Penone 'To turn ones Eyes inside out' (Die eigenen Augen umkehren) 1970. Photographie, aus: 'Das Bild des Künstlers' Hrsg. Sigmar Holsten, Hans Christians Verlag Hamburg 1978
28. \* Rémy Zaugg: ICH, DAS BILD, ICH SEHE DICH © Barbara Gross Galerie München
29. \* Marcel Duchamp eine Treppe herabsteigend (aus 'Life', 284 1952, Foto Eliot Elisofon) aus: 'Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950', Museum Ludwig Köln 1988, Hrsg. Alfred M. Fischer und Dieter Daniels

Prof. Doris Titze  
Hochschule f. Bildende Künste  
Güntzstr. 34  
01307 Dresden