
Kunst und Behandlung

Die kunstanaloge Behandlung von Neurosen

Gisela Rascher

Kunst und Neurose werden immer wieder zusammengebracht – geht man der Frage nach, was es mit dieser Nähe auf sich haben könnte, so stößt man auf etwas Gemeinsames: sowohl die Neurose als auch die Kunst sind prototypische Behandlungsmodelle, die sich in unserer Kultur ausgebildet haben.

Beide Modelle behandeln die Paradoxien unserer seelischen Wirklichkeit – beide machen diese Paradoxien zu ihrem Mittelpunkt, aber gleichsam mit umgekehrtem Vorzeichen: Während die Neurose sich abarbeitet an der Abschaffung des unlösbar Paradoxen und dabei die tollsten Figuren entwickelt, macht es die Kunst genau umgekehrt – sie sucht die paradoxen Verhältnisse der Wirklichkeit in ›tollen Figuren‹ herauszurücken, zur Anschauung zu bringen, sie als Paradoxien erfahrbar zu machen. Die Kunst ist gleichsam dafür, die Neurose dagegen eingestellt.

Das Bild, auf das die Neurose hin die Wirklichkeit behandelt, ist das einer ›haltbaren Welt‹, die wir uns einrichten könnten inmitten des ewigen Verwandlungsgeschehens, wenn es uns nur gelingt, ihre Unruhe mit äußerstem Geschick und Aufwand dingfest zu machen und auszukupeln. Gelingt dieses Unternehmen, dann führt das zu Produktionen, die wirken, als sei ›die Rechnung ohne den Wirt gemacht‹:

Wenn die Neurose das Leben regiert, dann begegnen wir einem explosiblen Nebeneinander von Festem und Bewegtem, von Ruhe und Rage. Gerade im Übermaß ihrer Bemühungen, die Ungeheuer-

lichkeiten des Lebens zu besiegen, produziert die Neurose selbst eine ungeheuerliche Maßlosigkeit.

Wer eine psychologische Beratung aufsucht, weil sein Lebensprozeß in die zugespitzte Umklammerung einer neurotischen Selbstbehandlung geraten ist, spürt diese Maßlosigkeit und erlebt sie als Lebensbedrohung. In der psychologischen Behandlung geht es dann darum, die neurotische Behandlung wieder umzubilden – aber wie kann das geschehen? Stichwort dieses Vortrages: durch kunstanaloge Behandlung! Die Kunst sucht ja gerade nicht wie die Neurose ihr Heil in der Herstellung einer ›ewigen Ruhe‹, eines ›Ein-für-alle-Mal-Gestalteten‹, sondern ist interessiert an dem, was im Übergang von fest und beweglich, Gestalt und Verwandlung, Bindung und Aufhebung geschieht. Diesen Übergang sucht sie wie ein Ding erfahrbar zu machen. Genau darum geht es auch in der kunstanalogen Psychotherapie von Neurosen: an den festgefahrenen Bewegungen einer ›gehaltenen Welt‹ wieder die Übergänge aufdecken, sie im Herausrücken wieder-erfahrbar werden lassen und damit auch wieder andere Übergänge möglich machen.

Salber (1977) hat in seinen umfassenden Untersuchungen zur Kunst sechs Kennzeichen herausgestellt, welche die spezifische Wirkung von Kunst ausmachen: Konstruktionserfahrung, Durchlässigkeit, Expansion, Realitätsbewegung, Störungsform, Inkarnation.

Will man für die Behandlung von Neurosen die Wirkungen von Kunst ausnutzen, so kann man auf diese Kennzeichen zurückgreifen – Salber dazu (1980): »Kunstanalog behandeln heißt, daß Wirkungen, wie sie sich bei Kunstwerken finden, im Behandlungsprozeß absichtsvoll in Gang gesetzt werden.«

Zur Vermittlung von Neurose und Kunst wird dabei die These von der ›Psychästhetik des Seelischen‹: In unseren Untersuchungen von Abläufen und Wirkungseinheiten des seelischen Geschehens stoßen wir auf Regulierungen, die durch Kategorien der Ästhetik viel treffender aufgegriffen werden können als durch Kategorien formaler Wissenschaftlichkeit.

Die Psychästhetik wird in der kunstanalogen Behandlung aufgegriffen und durch die Züge weitergeführt, die wir als Kennzeichen von Kunst herausgearbeitet haben. Im folgenden möchte ich an einem konkreten Fall darstellen, wie ein neurotischer Lebensprozeß durch kunstanaloge Behandlung umgewandelt wurde und wie es dabei zur ›Besserung‹ gekommen ist – ›Besserung‹ allerdings nicht

vom Maß einer ›gehaltenen Welt‹ aus gesehen, sondern von einem Maß, das sich an Kunstentwicklungen orientiert.

Betriebsamkeit, die zu nichts führt

Frau Herz, eine junge Frau von 28 Jahren, sucht eine Beratung, weil sie mit »zwei verschiedenen Problemen«, wie sie sagt, nicht mehr zurecht kommt. Als erstes klagt sie über ihren Leistungszwang, der sie schon ein Leben lang beherrsche – zum einen ist sie sein glänzendes Produkt: Wenn alles wie geplant läuft, dann ist sie mit 29 Jahren fertig ausgebildete Physikerin, Ärztin und auch schon promoviert. Aber, und hier setzt ihre Klage ein, in all ihrer Betriebsamkeit hat sie mehr und mehr das Gefühl, irgendwie ihr Leben zu verpassen – »Das habe ich seit 10 Jahren auf danach verschoben, wenn ich mal alles geschafft habe, aber ich bin es leid, ich will nicht mehr auf danach warten, das vielleicht ja doch nie kommt – wenn ich so weitermache, bin ich bald ganz vertrocknet«. War sie früher auf ihre tollen Leistungen stolz, so hat sie jetzt den Eindruck, in etwas Selbstzerstörerischem festzuhängen, das sie aber selber nicht abstellen kann.

»Mein zweites Problem ist meine Mutter« – erklärt sie mir dann. Bei der Mutter wurde vor kurzem Krebs im Endstadium festgestellt, und Frau Herz ist sehr betroffen vom nahenden Tod der Mutter. In ihren Klagen erscheint die Betroffenheit als Zuspitzung eines lebenslänglichen Leidens an der Mutter – und zwar an deren leichtsinnigem Lebenswandel. Beim Beschreiben des mütterlichen Lebenswandels gerät Frau Herz in große Erregung – nichts habe diese Mutter ausgelassen, alles habe sie im Übermaß genossen – und all ihre Ermahnungen und Bitten, doch etwas maßvoller zu leben, seien von der Mutter in den Wind geschlagen worden. Die tödliche Krankheit erscheint jetzt wie die seit langem prophezeite Katastrophe, in der es ja einmal enden mußte! Als würde die Mutter für Frau Herz (der Ärztin!) nicht an Krebs, sondern an den Folgen des eigenen Leichtsinns zugrunde gehen.

Konstruktionserfahrung

Was fängt eine kunstanaloge Behandlung jetzt damit an? Wenn wir in die Untersuchung von Salber hineinschauen, so finden wir die

Konstruktionserfahrung als einen ersten Zug: »Kunst kennzeichnet sich als Erfahrbarmachen von Wirklichkeitskonstruktion. Sie läßt Morphologie und Entwicklung dieser Konstruktion bemerken. Durch Konstruktionserfahrung wird Wirklichkeit zugänglich: als gestaltet in paradoxen und daher aufgebrochenen Produktionen – gegeben und gemacht, Natur und Kunst, genommen und gelassen. Wir leben Wirklichkeiten und stellen das in einem Gegenstand dar; wir verspüren in diesem konkreten Werk da etwas von den fundamentalen Verhältnissen, in denen sich Wirklichkeiten entwickeln. Kunst ist Sache und Methode in einem« (Salber 1977, 102f).

Die Behandlung beginnt mit einem ersten Erfahrbarmachen von Wirklichkeitskonstruktion, indem an den auseinander gehaltenen Problemen ein Zusammenhang herausgestellt wird: Der Leistung bis zur Vernichtung auf Seiten der Tochter entspricht der Leichtsinn bis zur Vernichtung auf Seiten der Mutter!

Die Wirkung dieser Symmetrieerfahrung tritt prompt ein: Frau Herz entwickelt von hier aus jetzt ihre Lebensgeschichte als ein Gegeneinander von Leistung und Leichtsinn. Sie erscheint darin selber als das Produkt von Leichtsinn – sie entstammt nämlich der Liebe eines 60-jährigen Chefarztes zu seiner 17-jährigen Sprechstundenhilfe. Da ist eine abgrundtiefe Scham über diese Herkunft, und es sieht jetzt so aus, als sei ihr unbändiger Leistungswille ein Korrekturversuch des elterlichen Leichtsinns, dem sie aber ihr Leben verdankt.

Aus diesem ersten Erfahrbarwerden eines konstruktiven Zusammenhanges von Leichtsinn und Leistung folgt schon eine erste Drehung ihres Leidens: Nicht weil sie soviel arbeitet, geht es ihr so schlecht, sondern weil dieses Arbeiten ein Abschaffen ist – nämlich ein Abschaffen des Leichtsinns, dem sie entsprungen ist.

Und als sei ihr Leben auf rätselhafte Weise immer noch mit diesem Herkommen aus dem Leichtsinn verbunden, fühlt sie es gerade da bedroht, wo eine glanzvolle Karriere den alten Schandfleck demnächst aufzulösen verspricht.

Diese Erfahrung eines Zusammenhanges in ihrem Verhalten und Erleben hat intensive Nachwirkungen: Es stoppt die ›Projektion‹ – sie kann sich nicht mehr stundenlang über den vernichtenden Leichtsinn der Mutter aufregen, sondern fühlt sich zurückverwiesen auf die Vernichtungen, die sie selber betreibt, die sie aber bisher nie als solche wahrgenommen hatte! Das eigene Verhalten und Erleben

wird jetzt durchlässig auf diesen Vernichtungszug, der bisher nur als Projektion auf andere, vor allem auf die Mutter erlebt wurde.

Durchlässigkeit

Dieses Durchlässigwerden ist ein zweiter Zug kunstanaloger Behandlung. Aus der Kunstuntersuchung habe ich mir folgendes dazu notiert: »Kunst macht durchlässig, wie sich in Verwandlung Sinn ergibt, und ergänzt damit jede Konstruktionserfahrung. Durchlässigkeit bedeutet: Alles, was sichtbar wird, dient Verwandlungen und gewinnt in der Verwandlung in andere Wirklichkeiten Sinn. Wir verstehen, indem etwas in anderem ausgelegt wird – dadurch wird etwas verrückt und real faßbar. Kunst macht Dinge, Menschen, Tätigkeiten, Welten füreinander durchlässig. Dadurch bleiben Gestaltung und Umgestaltung in Gang« (Salber 1977, 103).

Die Durchlässigkeit entfaltet sich in unserem Behandlungswerk am Zerdehnen einer Ablehnung: Frau Herz hat sich für eine Famulatur beworben, wird aber abgewiesen, weil sie Montags morgens eine Stunde später anfangen müßte, wegen unserer Sitzung. Sie ist maßlos getroffen davon, und indem wir diesem Maßlosem nachgehen, wird das ›Du nicht!‹ der Ablehnung wie ein Stachel ihres Lebens sichtbar. Überall entdeckt sich jetzt dieses ›Du nicht!‹: In ihren Unsicherheiten als Vorwegnahme, in ihren festgehaltenen Kränkungen, in ihren eigenen Ausgrenzungen – auch sie selber hat schnell ein ›Du nicht!‹ zur Hand, nämlich all dem gegenüber, was sie als »Unsinn« erlebt.

Ein rigides Ordnen der Wirklichkeit in Sinn und Unsinn tritt heraus – und indem die Behandlung dem folgt, wird ihr Lebensprozeß durchlässig auf etwas Verflixtes: Selbst mit ihrer fünffachen Ordnung, die sie überall herstellt, bekommt sie den Unsinn nicht raus aus ihrem Leben. Ehe sie sich versieht, findet sie sich mittendrin wieder. Mehr noch: Es wird deutlich, daß sie den Unsinn sogar heimlich aufsucht und da reinspringt wie in einen ›Lebensborn‹: Wenn sie es über ihrem Sortieren nicht mehr aushält, dann rennt sie raus und läßt sich von Männern ansprechen. Sie genießt die Erregungen einer sich anbahnenden Liebesgeschichte, läßt sich davon »durchpusten«, wie sie sagt, um dann aber unversehens wegzuspringen. Dabei ist es immer derselbe Punkt, an dem sie wegspringt: Wenn der gesuchte Liebhaber zu leidenschaftlich wird, sich zu

leichtsinnig auf sie einläßt, dann bekommt sie einen Schreck und rennt weg. Was sie so erschreckt, markieren wir als ›Feuer der Liebe‹, das sich auf alles schmeißt und alles in Brand setzt – diese Urkraft, dieser Urknall des Lebens, mit dem es immer wieder in einem Wirbel losgeht. Schon diese Formulierungen bereiten ihr ein körperliches Unbehagen – »Wie Sie das gerade gesagt haben, mußte ich mich innerlich richtig schütteln«. Hier kann man das Verflixte deutlich sehen: Sie kann es nicht ertragen, und springt doch immer wieder rein. Es sieht jetzt so aus, als sei ihr Leben ein ständiges Suchen und Flüchten: Rein in den Wirbel, raus aus dem Wirbel.

Das Durchlässigwerden ihrer Produktionen auf diese gegenläufigen Umgangsformen mit dem ›Feuer des Lebens‹ treibt die Konstruktionserfahrung voran: In diesem Suchen und Flüchten wird eine festgehaltene Erfahrung sichtbar, nämlich die Erfahrung einer existentiellen Verkehrung. Das rückt heraus, indem sich zunächst Geschichtliches umstellt: Sie war, dreht sich jetzt heraus, gar nicht von Anfang an ein ›Schandfleck‹ in dieser Welt. Vielmehr hat sie die ersten fünf Lebensjahre in trauter Einheit mit den Eltern verbracht. Vor allem mit dem Vater, der damals schon pensioniert war, verband sie eine innige Liebe. ›Der alte Mann und das Kind‹ rückt wie ein Bild für diese Zeit heraus – das trägt paradiesische Züge von Angenommen- und Geliebtwerden, was Frau Herz aber erst jetzt, in diesem Prozeß des Durchlässigwerdens, wieder erinnert. Aber es gibt auch Einbrüche in dieses Paradies – den Vater befällt immer wieder Schwermut, dann breitet er Zukunftsängste und Selbstmordgedanken aus.

Das bricht schließlich ganz, als die Eltern der Mutter wieder auftauchen – sie hatten sich viele Jahre von dieser skandalösen Liebe ferngehalten. Fatalerweise ist es gerade das Töchterlein, an dem sich bei den Großeltern ›Liebe‹ erregt – was furchtbare Folgen hat: Die resolute Großmutter bemächtigt sich der ›unordentlichen Verhältnisse‹, was vorher an Spannungen zwischen den Eltern noch irgendwie gehalten wurde, bricht jetzt explosionsartig auf: Die Mutter trennt sich vom Vater, der Vater geht in ein Altenheim zu seiner ersten Frau. Er verkalkt innerhalb weniger Jahre so, daß er seine Tochter bei ihren Besuchen nicht wiedererkennt. Das Kind geht mehr und mehr in die Obhut der Großmutter über – und dabei wird aus dem ›liebsten Töchterlein‹ der ›Schandfleck‹: In der Kleinstadt, wo sie jetzt häufig bei der Oma lebt, erinnert man sich noch

sehr wohl an den Skandal von damals – neugierige Blicke, Fragen – »Ich kam mir vor wie ein Schaf mit 3 Köpfen, das war alles ganz furchtbar«.

Furchtbar war, daß alles, was bis dahin ihr Leben ausmachte, was ihm Gestalt, Formung, Wert gab, auf einmal verkehrt war. Frau Herz erlebt jetzt, im Wiedererinnern, wie damals ihr Leben entzwei gebrochen ist. Aus dem Blick der Großmutter sieht ihr Leben unanständig aus – »Auf einmal war ich jemand geworden, der sich nicht gehört!« Und es sieht jetzt so aus, als hätte sich diese Erfahrung fixiert, als hätte sie diese Verkehrung festgehalten als ewig Schlimmstes, was von nun an ständig ihr Leben bedroht.

Im Durchlässigwerden von Alltag und Geschichte auf diese Verkehrung hin wird auch wieder Konstruktion erfahrbar: Ihr zwanghaftes Leisten erlebt sie jetzt als eine lebenslange Beweisführung, daß ihr Leben doch einen Wert hat, daß sie sich doch gehört in dieser Welt. Dabei wird sie sich selber zur strengen Großmutter, indem sie sich selber mit »bösem Blick« überwacht – Frau Herz bemerkt zu diesem Zeitpunkt der Behandlung, wie sie sich ständig beobachtet und alle Begebenheiten ihres Alltags in Sinn und Unsinn sortiert. Und immer dann, wenn sie »Leichtsinn« aufspürt, wird der als »Unsinn« abqualifiziert und abgeschafft. In Gang gehalten wird das alles von einem insgeheimen Versprechen, daß es nie mehr so verkehrt werden kann, wenn sie nur richtig sortiert – mehr noch: Daß sie eines Tages mit dem Sortieren ›durch‹ ist und daß sich dann das verlorene Leben wieder einstellt. Hier tut sich jetzt der Sinn dieses Reinspringens und Rausspringens auf: Magisch zieht es sie dahin, wo sich ein Anfang ›leicht-sinnig‹ erregen läßt – um doch dann, wenn sich ein verkehrbares Verhältnis anfängt zu entwickeln, wegzuspringen. Ein ewiges Suchen und Fliehen des vergessenen ›Lebens davor‹ zeichnet sich da jetzt ab.

Expansion

Und indem sich das »vergessene Leben davor« wiederentdeckt, entsteht ein eigentümlicher Ausbreitungssog, als würde sich die Dynamik gleichsam umkehren: Mit derselben Rasanz, mit der bisher das Ungelittene abgeschafft wurde, drängt das Abgeschaffte jetzt auf Umsatz. Hier treffen wir auf einen dritten Zug von Kunst, die Expansion. »Konstruktionserfahrung und Durchlässigkeit wer-

den herausgefordert und unterstützt durch einen weiteren Anhaltspunkt der Vermittlung von Kunst: Expansion. In Expansionsprozessen werden Spannungsfelder und Strukturierungsprozesse von Wirklichkeit in die Breite und Tiefe ausgestaltet, über das vertraute Maß alltäglicher Gestalten hinaus. Extremisierung, Verstärkung, Überdehnung, Übersteigerung drängen zu neuen Konstruktionen. Expansion erprobt Konsequenzen, Notwendigkeiten, Möglichkeiten und Begrenzungen von Wirklichkeit und Wirksamkeiten. In solchen Expansionen bilden sich quasi-experimentelle Lebensformen aus, in denen sich Seelisches entwickelt, in denen es zu sich kommt, und in denen seelisches Sich-Verstehen vertieft und bereichert wird« (Salber 1977, 104).

Expansion trägt auch im folgenden die Entwicklung des Behandlungswerkes: Dieses ›vergessene Leben davor‹ drängt jetzt mit Macht auf Ausbreitung – der Alltag von Frau Herz wird davon richtig aufgewühlt. Vor allem nachts in den Träumen wälzt sich das hin und her – mal so rum, mal so rum wird das ausprobiert. »Ich werde morgens wach und bin naß geschwitzt wie nach einer schweren Arbeit«, beschreibt Frau Herz ihre Nächte. All das jahrelang Abgeschnittene kommt hier wieder in Umsatz und erzeugt dabei von neuem dieses Durcheinander, diesen Wirbel, den Frau Herz immer mittendrin abgeschnitten hat. Was dabei sinnliche Greifbarkeit bekommt: Sie war einmal ganz anders, hat ganz anders gelebt, sie war genauso ein leidenschaftliches Wesen wie die Eltern und nicht schon von Anfang an diese strenge Großmutter! Da bricht Sehnsucht, man kann fast sagen Heimweh auf – kann sie das nicht wieder werden? Kann sie es nicht einfach zurückdrehen, vor den Punkt, wo alles verkehrt wurde, und noch einmal von vorne anfangen? Aber damit expandiert auch das alte Bangen – da machen sich richtige Todesängste breit – muß sie da nicht sterben – wie der Vater, oder wie die Mutter jetzt? Aber das läßt sich nicht mehr wegdrängen und abschneiden, vielmehr versucht Frau Herz jetzt im Kleinen, ob sie nicht doch etwas mehr von dem, was sie bisher als ›Unsinn‹ aus ihrem Leben mit unendlichen Anstrengungen auszusperren versuchte, reinnehmen kann. Dabei stellt sie verwundert fest, daß das Aushalten von Durcheinanderem oft viel einfacher ist als das Ausgrenzen – und daß sich dabei nicht gleich alles in Chaos auflöst.

Und noch etwas tritt bei dieser Expansion heraus: Es zeigt sich jetzt, daß die ›Abwehr des Unsinn‹ gegen die eigene Leidenschaft-

lichkeit gerichtet ist – sie war nicht einmal ein leidenschaftliches Wesen wie die Eltern, früher, vor diesem Bruch, sie ist das noch immer, das ist nicht abschaffbar. Und wenn sie keine leidenschaftlich Liebende sein kann, dann ist sie eben eine leidenschaftliche Sortiererin! Hier macht sich jetzt mit richtiger Wucht verspürbar, mit welcher Rasanz sie ständig die Wirklichkeit in gut und schlecht, Sinn und Unsinn sortiert. Welche Kraft dabei am Werke ist, welchen Wirbel sie dabei macht! Ahnungen werden hier frei vom ›Format einer großen Leidenschaft‹, das dieses Leben haben könnte! Welche Entwicklungen da möglich wären!

Realitätsbewegung

Wenn man der Frage nachgeht, warum das in dieser Phase der Behandlung so expandieren kann, stößt man auf einen weiteren Zug kunstanaloger Behandlung, den Salber »Realitätsbewegung« nennt. Das kann expandieren, weil die Behandlung inzwischen selber zu einer Art Wirklichkeitsinstanz geworden ist. Ihre ›Kompetenz‹ hat sie gewonnen, indem hier die wirkliche – im Sinne von wirksame – Realität des Falles in Entwicklung gekommen ist. Darin stellt sich so etwas wie ›Evidenz‹ her – selbst die unangenehmen Bilder, die freigesetzt werden, werden doch als ›So ist es!‹ erlebt. Umgekehrt kann man auch feststellen, daß Bilder, welche die Realität des Falles nicht treffen, auch nicht weiterbewegt werden. Salber schreibt zur Realitätsbewegung: »Kunst kann ihre Expansion nur leben, indem sie die Bewegung der Wirklichkeit im Ganzen aufgreift. Es gibt kein reines, isolierbares oder autonomes Kunstgefühl. Was als Kunst angesehen wird, entwickelt sich im Zusammenhang mit der Entfaltung übergreifender Wirkungseinheiten. Kunst muß Realität bewegen, wenn sie zur Geltung kommen will. Kunst entwickelt sich, indem sie sich mit Realitäten auseinandersetzt und indem sie Auseinandersetzungen mit der Realität aushält, indem sie Realisierungen ergänzt und wieder aufgreifbar macht ... An Betroffenheit, Staunen, Fasziniertsein, Überwältigtwerden, Gebanntsein wird Realitätsbewegung greifbar. Sie wird aufgerufen durch die Macht des Gestalteten, der Fiktion und Vision, durch das ›Mehr‹ und das Gekonnte, das So-und-nicht-Anders« (Salber 1977, 106).

›Kompetenz‹ gewinnt die Behandlung vor allem durch ihren Umgang mit den Träumen, die in dieser Phase das Geschehen in den

Sitzungen bestimmen. Hier geschieht das, was auch Freud als besonderen Witz der psychologischen Behandlung bemerkte: Daß gerade die Traumanalyse zum Königsweg wird, um die seelische Realität eines Falles zu bewegen!

Es ist eine Folge von drei Träumen, die das Behandlungswerk hier bestimmen: Die große Freude, die Frau Herz ergriffen hatte, als sich in der Behandlung das Wieder-anders-werden-Können abzeichnete, erscheint als Tagesrest des ersten Traumes. In diesem Traum geht sie zurück zu den verpaßten Spielen ihrer Kindheit – Spielen war etwas, was nach dem Einbruch auch zum ›Unsinn‹ zählte; im ordentlichen Haushalt der Großmutter wurde nicht gespielt. Sie begegnet beim Spielen dem ›anderen Kind‹ der Mutter, das diese nie haben konnte. Dieses Kind ist ein ›anderes Kind‹, das sie erben soll von der Mutter nach deren Tod, und zugleich ist sie das selber – es stellt sie mit ›durchdringendem Blick‹ vor die Frage: »Willst du mich übernehmen oder abschaffen?« Es folgt ein dichtes Hin und Her von Bildern; in Zuspitzungen, Abwandlungen, Zusammen- und wieder Auseinanderziehen kommt es zu einem Durchprobieren von Umstellungen: vom Kargen ihres selbstbeschnittenen Lebens zum gefüllten Leben von unbeschnittenen Entwicklungen. Das sucht nach einem anderen Maß als Leidenschaft, die in den Untergang führt, auf der einen Seite und Weiterlebenkönnen in kargen Verhältnissen auf der anderen Seite.

Während dieser Traum sie mit einem »ganz innigen Gefühl« erwachen läßt, ist es bei dem zweiten Traum genau umgekehrt: Der zweite Traum greift das zunächst auf, indem er daran erinnert, wie sie Französisch gelernt hat: in einer ziemlich wilden Liebesgeschichte mit einem Franzosen. Hier wird das ›wilde Lernen‹ als Gegenmodell zum ordentlichen Lernen ihrer schulischen Karriere gesetzt. Aber für dieses Lernprodukt gibt es kein Zertifikat; der Traum läßt an dieser Stelle einen bösen Streit aufkommen – eine Anspielung auf die Explosivität ›unordentlicher Verhältnisse‹. Und dann sind der Freund und die Mutter, beides Vertreter dieser ›unordentlichen Verhältnisse‹, »unwiederbringlich« geworden. Mit diesem Wort wacht sie auf und fühlt sich erschlagen.

Die Traumanalyse läßt Frau Herz verstehen, warum diese Wunscherfüllung sich so anfühlt: »Ich habe da ja mein wiedergefundenes Leben wieder abgeschafft.« Bezeichnenderweise hatte sich dieser Traum über den ersten Traum geschoben – erst die Traumanalyse

läßt hinter dem einen Traum den verdrängten anderen Traum heraustreten.

Die Traumanalyse hat noch einen weiteren Effekt: Sie läßt das Träumen als einen ganz kunstvollen Prozeß erfahrbar werden, und diese faszinierende Erfahrung von der Seelenkunst wird selber zum behandelnden Moment. An dem, was da zunächst als ›unsinniges Durcheinander‹ erscheint, macht die Analyse eine sehr kunstvolle Ordnung deutlich – ein Aufeinanderbezogensein, sich austauschen, abstimmen, auslegen, abwandeln, umdrehen – das ist nicht schwarz-weiß sortiert in Sinn oder Unsinn, sondern da zeigt sich eine bewegliche Ordnung, die sich in jedem Bild von neuem ausprobiert, mit sich experimentiert; hier wird ›Ordnung‹ zu einer faszinierende Tätigkeit! In diesem Fasziniertsein wird aber sinnlich erfahrbar, wogegen eigentlich ihr ›Abschaffen‹ gerichtet ist: gegen diesen Entwicklungsreichtum des Lebendigen, wie er in der Traumanalyse ganz zugespitzt in Erfahrung gebracht werden kann, tritt das rigide ›Unsinn, weg damit!‹ an.

Störungsform

Um das fünfte Kennzeichen, die Störungsform, zu verdeutlichen, brauche ich eine kurze Rekapitulation des Behandlungsganges: Wir sind den Störungen gefolgt – Betriebsamkeit, die in Vernichtungen führt statt in ein ›besseres Leben danach‹. Wir haben diese Störung modelliert, indem wir sie zerdehnt, zerlegt, verrückt, Analogien aufgewiesen haben.

Wir sind schließlich zu einem ›Schicksal‹ dieser Störung vorgedrungen, haben eine Konstruktion an ihr herausgerückt: Es geht um eine festgehaltene Verkehrungserfahrung, bei der aus dem ›geliebten Töchterlein‹ ein ›Schandfleck‹ wird. Ein komplettes Selbstbehandlungswerk hat sich an dieser festgehaltenen Verkehrung herausarbeiten lassen, das mit Preisgaben und Stillelegungen auf der einen Seite und Entwicklungsversprechen auf der anderen Seite die erfahrene Verkehrung zu korrigieren versucht. Wir haben die Störung in den Mittelpunkt unseres Gestaltens gerückt und es damit genau umgekehrt gemacht wie der Fall selber, wir haben also mit unserem Umgang der Störung zugleich das Behandlungskonzept unseres Falles – was stört, gehört abgeschafft oder zumindest ausgeschlossen – gestört.

Diesem Vorgehen entspricht das Kennzeichen »Störungsform«: »Kunst hat mit Störung zu tun, zugleich wird Störung aber hier auch geformt. Störungsform ist eine paradoxe Kennzeichnung: Die gewordenen Lebensformen funktionieren nicht mehr selbstverständlich und störungsfrei, wenn sich Kunst auszubreiten beginnt. Zugleich erwächst aus der Störung notwendige Form – Kunst entwirft gleichsam Vorgestalten, in die Seelisches nachwachsen kann. Störungsformen führen zu neuen Sinngestalten, die wir haben können und die uns haben; sie produzieren neue Beschaffenheiten und Zugänge, neue Arten von Sinnlichkeit, neue Markierungen, Verfügbarkeiten und Symbole. Die Entwicklung von Gestalten, die sich als Störungsform erweisen, löst die Not seelischer Ausdrucksbildung und bringt die ›Individualität‹ der spezifischen Gestalt eines Werkes ins Spiel« (Salber 1977, 107).

Diesem Zitat können wir entnehmen, daß Störungsform noch über das Herausrücken einer Konstruktion von Störung hinausgeht. Vielmehr bilden sich im Behandlungsprozeß Formen aus, in denen sich die Störungskonstruktion selbst darstellt, sich wie ein Gegenstand ausformt und zur Anschauung bringt. Eine besondere Rolle spielen bei dem Herstellen von Ausdrucksformen wieder die Träume – in dieser Behandlung spitzt sich das zu in einem dritten Traum der Traumreihe, der wie eine Reaktion auf die Analyse von Traum 1 und 2 wirkt: In diesem Traum wird Frau Herz im Treppenhause der Behandlungspraxis von einem »seltsamen englischen Pärchen« angesprochen – »Wir haben gemerkt, daß mit uns etwas nicht in Ordnung ist, wir wollen in Behandlung – können Sie uns diese Behandlung empfehlen?«

Einfälle dazu lassen dieses Pärchen tatsächlich als »Störungsform« deutlich werden: Dieses Pärchen ist gekleidet wie Mitglieder des englischen Königshauses und steht zunächst für Aufwand treiben, um eine überkommene Ordnung am Leben zu halten. Es erinnert an ein Pärchen aus der Studentenzeit, hinter dessen perfektem Erscheinungsbild Frau Herz eine mehrstündige Arbeit vor dem Spiegel vermutete. Dieses Pärchen hat etwas scheußlich Lächerliches.

Aber im ›Englischen‹ steckt mehr drin – nämlich eine Anspielung auf den Umbildungswitz der englischen Sprache, der Frau Herz fasziniert. Das Pärchen spricht Englisch und tritt damit in Gegensatz zu seiner lächerlichen Zurechtgemachtheit. Das Fasziniertsein

von der englischen Sprache rückt jetzt in eine Linie mit dem Fasziniertsein von der Traumsprache – es werden sogar ähnliche Formenbildungen daran entdeckt. Und hierüber kommt zur Sprache, wie sie zum einen beeindruckt ist vom Blick in ihr eigenes seelisches Getriebe – aber: wie sehr das auch erschreckt! Ein eigenständiges Wesen wird da sichtbar, das sich in sich bewegt. Das ist wie eine fremde Macht, die gar nicht komplett in den Griff zu kriegen ist durch Vorsätze, Planung, Eingriffe, Ordnung schaffen. Übersetzung dieser »Störungsform«: Was hinter dem perfekt Geordneten steckt, von diesem verdeckt wird, ist bedrohlich – gegen diese Eigenbedrohung ist das Pärchen so zurecht gemacht, die versucht es stillzulegen, abzuschaffen. In dieser »Störungsform« kommt es zugleich zu einem spürbaren Ruck – der Traum läßt mich zu Frau Herz sagen: »Jetzt müssen Sie mir alles, was Sie über dieses Pärchen wissen, erzählen.« Das wirkt, als habe sich das Seelische hier einen entschiedenen Ruck gegeben, sein ›Doppelleben‹ zur Behandlung freizugeben.

Inkarnation

Die Selbstdarstellung, in der sich die Störungsform im dritten Traum zuspitzt, wird durch einen sechsten kunstanalogen Zug aufgegriffen und weiter gestaltet, der sogenannten Inkarnation. Salber dazu: »Kunst setzt Prozesse des Herausgestaltens und Einbeziehens in Gang, bei denen sich Inkarnationen als Prozeß und im Werden verspüren lassen: Das Fleisch-und-Blut-Werden von Gegenständlichem und die Vergegenständlichung von seelischem Leben ... Die Bewegung der Inkarnation ermöglicht der Kunst, Leben ›nachzumachen‹ und über Ähnlichmachen zu einer Wirkung zu kommen« (Salber 1977, 109).

Die kunstanaloge Behandlung sucht ebenfalls diese Vergegenständlichung des seelischen Lebens, wie es sich im Behandlungsprozeß herausgebildet hat. Zu dieser Vergegenständlichung werden Märchen eingesetzt. In der langjährigen Arbeit mit Märchen haben wir herausgefunden, daß Märchen exzeptionelle Selbstdarstellungen des Seelischen sind, und zwar Darstellungen seiner Kernprobleme und ihrer Entwicklungsgefüge. Wir können hier also quasi auf ›Fertigformen‹ von Inkarnation zurückgreifen: Es ist, als habe das Seelische seine eigene Kultivierungsgeschichte in den Märchen Fleisch

und Blut werden lassen. Ich will Ihnen das an unserem Fall zeigen. Die Doppelgestalt von faszinierendem Reichtum und verkehrter Betriebsamkeit finden wir wieder im Märchen vom »Aschenputtel«. Erstaunen beim Vorlesen des Märchens – »Die muß ja gar nicht zurücklaufen, ich habe immer gedacht die müßte zurück, weil sie von der Stiefmutter erkannt worden ist«.

Analog zur Behandlung der Störung des Falles, wo die gewohnte Erzählfassung »Weil ich soviel arbeite, geht es mir so schlecht« aufgebrochen wurde, wird das Märchen auch aus der gewohnten Fassung gebracht – wenn es nicht wegläuft, weil es wiedererkannt wurde, warum dann? Indem das Wegspringen von der Hochzeit mit dem eigenen Wegspringen aus Liebesgeschichten zusammengebracht wird, leitet sich ein Austausch von Fall und Märchen ein, der den folgenden Prozeß bestimmt: Der Behandlungsprozeß transformiert jetzt alle Entwicklungen in den Märchenleib, alles wird »Aschenputtel«. Dabei treten die verschiedenen Figuren des Märchens als Figuren eines kompletten seelischen Gefüges heraus – als sei da ein Ganzes in all seinen Facetten dargestellt, indem es auf die verschiedenen Bilder des Märchens aufgeteilt wird.

Im Austausch mit unserem Fall wird dabei das Ganze, der Kern sozusagen, als dieses erregende »Feuer des Lebens« sichtbar; es geht im Aschenputtel-Märchen – in manchen Variationen heißt es auch »Aschenpüster« – um diese erregende Seite unserer seelischen Wirklichkeit: Wie es sich am ersten Zweig, gegen den unser Hut stößt, entfacht, und was dann daraus werden kann, wird in den verschiedenen Bildern des Märchens ausgestaltet. Da ist Aschenputtel, das dreimal reinspringt ins Hochzeitsfest, um da, wo der König es als seine Tänzerin festzuhalten versucht, wieder wegzuspringen – Übersetzung, die das vom Fall aus erfährt: Rein in den erregenden Anfang einer Liebe, sich einige Male davon rumwirbeln lassen, aber dann wieder raus, bevor sich das Entfachte zu einer verkehrbaren Gestalt weiter entwickelt. Im daneben gesetzten Bild vom frühen Tod der Mutter rückt das Märchen das Schmerzliche einer solchen Verkehrung heraus – Aschenputtel wird darin ja selber zum stehengelassenen Anfang einer Liebe – »Bleib gut und fromm!« wird ihm noch als Entwicklungsrichtung mitgegeben, und dann steht es da, und alles wird verkehrt. Mit seinen Tränen um dieses Schicksal des Stehengelassenwerdens zieht es auf dem Grab der Mutter den Zweig aus der Hand des Vaters hoch – auch ein Anfang! Aber aus diesem

Anfang erwächst ein mächtiger Baum, von dem aus Wendungen im Verkehrtgewordenen möglich werden.

Man kann jetzt sehen, wie das Märchen das Motiv des erregten Anfangs mehrmals herausrückt und kunstvoll ineinander entfaltet und dabei verschiedene Umgangsformen für Anfänge bzw. verschiedene Schicksale von Anfängen herausarbeitet. Auch der Prinz ist ein stehengelassener Anfang – dreimal wird er ›angemacht‹ und dreimal stehengelassen. Aber im Gegenzug zum Anmachen und Wegspringen des Mädchens springt er hinterher und sucht mit großer Zähigkeit und List nach einer Weiterführung des Entfachtens. Wirkungen des Aschenputtelwerdens für die Behandlung: Auch hier kommt jetzt Stehengelassenes wieder in Umsatz – mit großer Wucht bricht die abgeschnittene Liebe zur Mutter wieder auf, und jede freie Minute nutzt sie jetzt, um der wiedergefundenen Liebe nachzugehen. Dabei kommt Bitteres auf: Von der wiedergefundenen ›geliebten Mutter‹ kann sie nur noch Abschied nehmen – war es da nicht viel einfacher, die ›nervende Mutter‹ zu verlieren und dieses Kapitel mit einem ›Selbstschuld‹ abzuschließen? Klagen: Wie soll sie soviel Schmerz aushalten und dabei auch noch Prüfungen machen? Die Behandlung bekommt in diesen Sitzungen tatsächlich etwas vom ›Weinen am Grab der Mutter‹. Wiederholungen rücken heraus und beschwören das Unaushaltbare dieser Situation: Als sie zum Studieren von der Mutter weg mußte, ist sie fast vergangen vor Schmerz. Und als sie fast zerrissen war von Sehnsucht nach der Mutter, hat sie sich regelrecht abgeschnitten davon, indem sie sich ins Studium gestürzt und den Schmerz wegelernt hat. So, wie sie sich schon damals als Kind vom verlorenen Vater wegelernt hat. Hin und her schwanken – kann sie das nicht wieder so machen; sich in die Prüfungsvorbereitung stürzen und sich von diesem Schmerz abschneiden?

Hier tritt die Furcht vor dem ›Feuer des Lebens‹ wie zum Anfassen heraus: Aschenputtel, das in der Asche, neben dem Feuer liegt, das sich nicht ins Feuer des Lebens traut, das aber auch nicht davon lassen kann, sondern drumherum eine unruhige Betriebsamkeit entfacht. Das Weglernen erscheint jetzt wie das Erbsen sortieren in der Asche – und hier stellt das Märchen heraus: So wird es nie anders; das kann noch endlos weiter sortiert werden, ohne daß es eine Wendung gibt. Um auf die Hochzeit zu gelangen, muß ans Grab der Mutter gegangen werden! Die Stätte des Leidens und

Sterbens ist paradoxerweise zugleich die Stätte, an der ein Neubeginn – die Hochzeit des Mädchens mit dem König – seine Ausrüstung findet.

Dieses Motiv des ›Phönix aus der Asche‹ zeigt, daß Aschenputtel ein Märchen aus der Gruppe der Feuermythen ist, und daß es bei den Feuermythen um die Versalität des Erregenden geht: Was Leben erregt, setzt es damit auch einem Schicksal aus – das schließt Vernichtungen nicht aus. Mehr noch: mit dem Anfang von Leben wird sein Ende mit erregt! Mit dem Deutlichwerden dieses Märchenkerns tritt auch der Kern der Neurose unseres Falles heraus: Von hier aus erscheint die Lebensgeschichte von Frau Herz als ein ständiger Versuch, mit diesem versatilen Problem von Erregung zurande zu kommen. Mit ihrem Stehenlassen der erregten Anfänge bringt sie sich gleichsam in die Position der Stiefschwestern. Das Märchen rückt am Bild von Aschenputtel, Stiefmutter, Stiefschwestern heraus: Dieser Umgang mit erregten Anfängen ist ein stiefmütterlicher – erst hierdurch wird es verkehrt. Dann wird aus dem ›liebsten Töchterlein‹ ein ›schmutziges Ding‹, für das man sich schämen muß – weil es ja das Verkehrtmachende bezeugt. Das Schicksal des Schuhs erscheint selber als Bild für das Verkehrtwerden durch Ausstieg aus der Entwicklung: Er paßt nicht mehr. Die Stiefschwestern suchen das durch Abschneiden der unpassenden Stücke ›einfach‹ zu korrigieren, und hier stellt das Märchen heraus: Das scheint zwar im ersten Anlauf zu gelingen, aber an den Tauben auf dem Baum am Grab der Mutter kommt es so nicht vorbei. Die ›Tauben‹ erscheinen jetzt in ihrem ›immer dabei sein‹, in ihrem ›Mitschwirren‹ wie ein fleischgewordenes Maß, das sich bei allen Entwicklungsanfängen miterregt und bei allem, was dann geschieht, mitschwingt. Dieses Entwicklungsmaß läßt sich anscheinend nicht ausschalten, das bemerkt Verkürzungen, das kann vorgetäuschte Entwicklung von echter Entwicklung unterscheiden.

Inkarnation im Behandlungsprozeß auch hier: Frau Herz beobachtet bei sich selber dieses Aufmerken – sie spürt selber in ihrem Alltag Momente auf, wo sie aus der angelaufenen Liebesgeschichte mit einem Mann wegspringen will, immer dann, wenn sich aus irgendeinem Anzeichen ein Verlassenwerden machen läßt. Hier tritt die Notwendigkeit des genauen Unterscheidens heraus: Am ›zufriedenen Gefühl‹ läßt sich etwas ablesen, aber man muß genau hinschauen – ist es die Zufriedenheit einer in Gang gekommenen Entwick-

lung, oder ist es masochistische Zufriedenheit des vollzogenen Schnittes? Manchmal kann Zerstörung nur noch am ›Blutigen‹ von Entwicklung unterschieden werden.

Dieser kunstanaloge Zug, nämlich die Vergegenständlichung der Entwicklung eines Falles in einem Märchen, hat eine paradoxe Wirkung: Das individuelle Problem eines Falles wird in dieser Inkarnation angeschlossen an das Versalitätsproblem des allgemeinen Verwandlungsgeschehens, das im Märchen seine Ausdrucksgestalt hat. Die individuelle Neurose rückt als Metamorphose des allgemeinen Verwandlungsproblems heraus! Und das ist keineswegs nur von theoretischem Interesse, sondern enorm wirkungsvoll: Es kommt darin zu einer Entlastung vom ›Selber-schuld-Sein‹, welches die Neurose wie einen abstoßenden Geruch um sich verbreitet. Vielmehr stellt gerade das Märchen in seiner ›Objektivität‹ unser Dazwischensein heraus: zwischen Selbstmachen und Gemacht-Werden, zwischen Bestimmbarem und Bestimmt-Werden, zwischen Selbstbehandeln unserer Probleme und In-Besitz-genommen-Werden von den eigenen Behandlungen.

Diese Befreiung von der eigenen ›Selbstgemachtheit‹ hat direkte Folgen für den Behandlungsprozeß: Als würde diese Objektivierung den abstoßenden ›Eigenmief‹ umwandeln, können sich die Fälle jetzt noch intensiver ihren Produktionen zuwenden. Frau Herz ›erinnert‹ jetzt etwas, was sie schon ›fast vergessen‹ hatte und was sie vor lauter Scham kaum raus bekommt: Sie hat die Liebesgeschichte der Eltern exakt wiederholt – auch sie hat mit 17 ein Verhältnis mit einem viel älteren Mann angefangen, und zwar als dieser sie bei der Beerdigung des Vaters trösten will. Und hier ist es zu einer wahrhaft monströsen Verkehrung gekommen: Statt daß ihr Leben mit diesem ›neuen Vater‹ die gesuchte alte Ordnung wiedergewinnt, stellt sich die alte Verkehrung ein. Sie gerät in ein Riesendurcheinander, sie ist plötzlich Tochter und Geliebte und Stiefschwester in einem, und als die Frau dieses Mannes die Familie mit einem anderen Mann verläßt, ist sie auch noch Mutter von vier kleinen Kindern. Wahrhaft aschenputtelige Verhältnisse stellen sich ein: Riesige Berge von Wäsche gibt es plötzlich in ihrem Leben, und doch kann sie, wie groß auch ihr Einsatz ist, damit nicht die Zuneigung ihrer Stiefgeschwister bzw. Stiefkinder gewinnen; und auch die Liebe des Vater-Geliebten gibt es nur manchmal, heimlich – und danach werden schnell die Spuren verwischt.

Es ist, als könne sie erst jetzt, wo das Märchen die ›Schuldlosigkeit‹ ihrer Produktionen verbürgt, sich diesen »Murks«, wie sie das nennt, noch einmal ansehen. Und dabei erfährt diese bis dahin »unerklärliche Monstrosität« eine Erklärung: Das erscheint jetzt als zugespitzter Korrekturversuch durch eine »wirklichkeitsgetreue Nachbildung«: Mit dem neuen Vater das verlorene Leben mit dem alten Vater wiedergewinnen und dabei einen ähnlichen Wirbel entfachen. Und daran zugleich probieren, ob sie es nicht anders entwickeln kann als damals. Aber sie scheitert dabei und schneidet jetzt diese ›schlimme Geschichte‹ genauso von sich ab wie die ›schlimme Geschichte‹ mit dem Vater. Damit bleibt das aber keineswegs folgenlos – vielmehr hat sich ja in diesem Scheitern wieder einmal der Beweis erbracht, daß da, wo sich ›Liebe‹ erregt, nur ›Murks‹ rauskommt!

Die Behandlung tritt hier quasi den Gegenbeweis an: Das ist kein Naturgesetz, sondern der Versuch, durch freiwillige Preisgabe von Entwicklung Macht über die Verkehrbarkeit von Entwicklung zu bekommen. Frau Herz rückt hier mit ihrem ›Aberglauben‹ heraus: »Wenn es mir gut geht, werden die Götter neidisch, und dann bekomme ich ein paar auf den Deckel. Ich versuche dem ständig mit kleinen Opferungen meines Glückes zu entgehen.«

Indem im Austausch mit dem Märchen der ›Murks‹ immer deutlicher als eine Folge ihrer monströsen Korrekturversuche heraustritt, kommt es zu dem, was wir in unserem Behandlungskonzept einen ›Stellenwechsel‹ nennen: Mit der Auflösung dieser ›vermurksten‹ Liebesgeschichte einher geht die Entwicklung ihrer neuen Liebesgeschichte – Frau Herz beschreibt eine »nie gekannte Intensität«, die sich in dieser Zeit zwischen ihr und dem neuen Freund entwickelt hat. Diese Intensität ist nichts ganz Neues im Leben von Frau Herz, aber: Sie steckte bisher nicht in der Entwicklung einer kontinuierlichen Liebesbeziehung, sondern im hin und her springen zwischen immer neuen Liebesgeschichten. Und hier tritt heraus, was am meisten verborgen war: Welchen Kitzel dieses Reinspringen und wieder Rausspringen hatte! Jederzeit woanders neu anfangen können, das Leben in ewigen Anfängen halten können. Hier kommt es jetzt zum entscheidenden Punkt: Wenn sie sich auf Entwicklungen einläßt, heißt das zugleich, auf diesen Kitzel verzichten. Dabeibleiben, auch wenn sich die tollen Erregungen des Anfangs verlieren im Alltagwerden einer Beziehung. Das heißt die Intensität verschieben – vom schnellen Kitzel auf einen ausgedehnten Entwicklungsgang.

Bewerkstelligen dieses Stellenwechsels heißt in der letzten Phase der Behandlung für Frau Herz: Dabeibleiben – am Abschiednehmen von der Mutter, aber auch beim Beenden ihres Studiums. Ihre »Lernprobleme« bekommen bei diesem Stellenwechsel noch eine ganz andere Drehung: Nicht die Trauer stört das Lernen, vielmehr löst die Begegnung mit dem Lebensende der Mutter Fluchtbewegungen bei ihr aus – soll sie vielleicht doch noch weiter studieren? Aber hier sitzt zugleich Überdruß – das drängt auf Beenden, und diesem Drang kann sie jetzt nachgeben, weil im Verlaufe der Behandlung für sie erfahrbar geworden ist, daß das Ende des einen nicht das Ende von allem bedeutet. So mündet die Behandlung paradoxerweise im Behandeln von »Ende«: Entwicklung von Anfängen muß nicht preisgegeben werden, weil ein Ende droht, sondern Entwicklungen können ein Ende überschreiten! Der Tod der Mutter ist nicht automatisch das Ende dieser Liebe, und das Studienende beendet zwar ihr Studentenleben, aber nicht ihre Lebensentwicklung.

Und genau da hat es sich, wie Frau Herz in der Katamnese nach einem halben Jahr beschreibt, weiterentwickelt: Sie berichtet, wie sich ihre »Untergangsängste« wie düstere Wolken von ihrem Leben gehoben hätten – »Ich habe keine Angst mehr, daß ich auch sterben muß, wenn meine Mutter stirbt, weil sie das einzig Lebendige in meinem Leben ist!« Und in der Beziehung mit ihrem Freund hat sich ein bis dahin unbekanntes, weil ausgedehntes Glück eingestellt. Das bringt Frau Herz mit der Auflösung ihres »Aberglaubens« zusammen: »Ich habe gemerkt, daß der göttliche Blick, der mein Leben mißgünstig verfolgte, wohl mein eigener Blick war.« Diesen Blick hat sie aus den »göttlichen« Gefilden zurückgeholt in ihren Alltag, um rauszufinden, was ihre Entwicklung stört und was sie weiterbringt. Dieses genauere Hinsehen und Differenzieren erlebt sie als entscheidenden Dreh, den ihr Leben bekommen hat: Damit kann sie dem immer wieder verspürbaren Drang, bei der kleinsten Unstimmigkeit wegzuspringen, so entgegenwirken, daß er sich verliert.

Das Märchen ist das Übertragungsmedium in der kunstanalogen Behandlung

Wenn wir uns jetzt noch einmal der Frage zuwenden, was die kunstanaloge Behandlung von Neurosen ausmacht, so kann man am Dargestellten folgendes herausheben: Hier wird, wie Salber

sagt, die Psychästhetik des Seelischen aufgegriffen und durch Züge weitergeführt, die als Kennzeichen von Kunst herausgearbeitet worden sind. Anders als in der Übertragungsneurose Freuds, wo die Neurose zwischen Analytiker und Patient produziert und ausgetragen wird, ist die Neurose hier die Produktion des kunstanalogen Entwicklungsprozesses: Im Wirksam-Werden der Kennzeichen von Kunst wird am Geschehen eine Konstruktion herausgerückt, welche die Wirklichkeit auf eine identisch gehaltene Figur, eine verkehrtgehaltene Figur, zu bringen versucht. Diese Figur wird aber erst im Behandlungsprozeß zu einer greifbaren Gestalt ausformuliert, sie ist vorher so nicht gegeben! Das ›vorher‹ ist durch vorge-staltliche Gespanntheit gegenläufiger Implikationen bestimmt – man darf nie aus dem Auge verlieren, daß erst in der Behandlung das Implizite zur Explikation gebracht wird; die Neurose ereignet sich in der Behandlung selber!

Und erst wenn wir das soweit expliziert haben, daß eine verkehrtgehaltene Gestalt herausrückbar wird, können wir das Ganze auf ein Märchenbild übertragen und damit die Wirksamkeit des sechsten Zuges für unseren Behandlungsprozeß nutzbar machen: In der Inkarnation wird das individuelle Problem unseres Falles angeschlossen an das allgemeine Verwandlungsprinzip, wie es sich im Märchen zur Darstellung bringt. Und damit kommt es zu einer Umstellung: Damit wird unser besonderer Fall zur Metamorphose eines allgemeinen Verwandlungsproblems, und erfährt darin eine Auflösung seiner rätselhaften Alltagsstörungen. Kunstanaloges Behandeln ist also ein Behandeln durch das Allgemeine von Kultur, ein Kulturheilverfahren sozusagen. Und die Kunst wird zum Entwicklungsvorbild für einen Umgang mit der Wirklichkeit, der die Verwandlungsparadoxien des Seelischen nicht zudeckt, sondern in Werken ausgestaltet. Der ins Stocken geratene Lebensfluß unserer Fälle wird durch Kunst-Behandlung wieder ans Laufen zu bringen gesucht.

Es gibt in der Psychotherapie von Neurosen auch andere Modelle, die sich auch da unterscheiden, wo sie jeweils ihr Übertragungswerk einrichten. So arbeitet die Psychoanalyse mit der Übertragungsliebe zwischen Patient und Analytiker. Das Übertragungswerk der kunstanalogen Behandlung dreht sich um die Paradoxien des seelischen Lebens, und ihr Medium findet die Übertragung in der Vergegenständlichung dieser Paradoxien durch das Märchen.

Das Märchen steht genau dazwischen, zwischen Kunst und Alltagsleben, es gehört beiden an, deswegen kann es zwischen beiden vermitteln. Und in dieser Vermittlung von Kunst und Alltag wird die Wirklichkeit unseres Falles, aber auch die Wirklichkeit des Märchens Ereignis – hier deckt sich das Thema dieses Kongresses mit dem Thema der kunstanalogen Behandlung, und an diesem gemeinsamen Punkt möchte ich meinen Vortrag schließen.

Literatur

- Rascher, G. (1988): Wenn Bilder zum Psychologen müssen (Des Teufels rußiger Bruder). *Zwischenschritte* (7)2 (22-47)
- (1989): Schneewittchen – Metamorphosen eines Wunschkindes. *Zwischenschritte* (8)2 (56-87)
 - (1990): Alltag-Psychologie-Märchen (Schneewittchen). *Zwischenschritte* (9)2 (40-11)
 - (1990): Einschätzungskriterien in der Analytischen Intensivberatung. *Zwischenschritte* (9)1 (36-47)
 - (1992): Zur Ausbildung in Analytischer Intensivberatung. *Zwischenschritte* (11)1 (91-100)
 - (1993): Zum Figurationswechsel im Behandlungsprozeß. In: Blothner, D./Endres, N. (Hg): *entschieden psychologisch*. Bonn (144-155)
- Salber, W. (1977): *Kunst – Psychologie – Behandlung*. Bonn
- (1980): *Konstruktion psychologischer Behandlung*. Bonn
 - /Rascher, G. (1986): *Märchen im Alltag. Eine empirische Untersuchung (Rotkäppchen)*. *Zwischenschritte Sonderband*