

Im Strudel der Angst - wenn Vertrauen schwindet

Was passiert, wenn Vertrauen schwindet?

Etwas Vertrautes erscheint uns plötzlich fremd, unberechenbar, unheimlich. Das „Unheimliche“, über das wir keine Kontrolle haben, zieht uns in einen Strudel der Angst. Dieser Strudel ist eine überwältigende und manchmal länger anhaltende Stimmung, ausgeliefert zu sein. Das „Unheimliche“ taucht in der Malerei immer wieder auf. Dieser Artikel beschäftigt sich mit den Fragen: „Wie verwandelt sich namenlose, abgrundtiefe Angst in Imagination und Bilder? Wie hilft die Malerei, körperliche Wahrnehmungen zu symbolisieren? Und wie gelangt der Affekt über das Bild zum Narrativ und lässt sich schließlich in Sprache fassen?“ Nicht nur im Zuwarten und Verzögern wird etwas mitteilbar. Die Kunst bietet die Bühne, auf der wir Unsagbares darstellen und verarbeiten können.

Ich möchte mich dem Thema „Angst“ anhand mehrerer Kunstwerke widmen. Zu Beginn will ich Ihr Interesse auf die abgrundtiefe, elementare Vernichtungs- und Verlassenheitsangst lenken, konkretisiert an einem Werk von Francisco de Goya aus seinem Zyklus „Pinturas Negras“, den dunklen Bildern: *„Saturn verschlingt eines seiner Kinder.“*

Goya (1746-1828) malte die „Pinturas Negras“ in seinen letzten Lebensjahren mit dunkler Ölfarbe direkt an die Wände seines Hauses. Dort, in der „Quinta del Sordo“ lebte der damals bereits taube Künstler allein und abgeschieden von der Außenwelt. Seine schwere Krankheit und Gehörlosigkeit wirkten sich dramatisch auf seine Kunst aus: Der ehemals anerkannte Hofmaler zog sich aus seinem öffentlichen Leben zurück und beschäftigte sich mehr und mehr mit sozialkritischen Themen und menschlichen Abgründen. Wie die Radierungen „Desastres de la Guerra“ zeigen auch die „Disparates“ und „Pinturas Negras“ dramatische Düsternis und Entsetzen, sind dunkel, mysteriös, traumähnlich und pessimistisch. An einen Freund schrieb Goya: *„Ich habe weder Angst vor Hexen noch vor Poltergeistern und Gespenstern, ich fürchte keine Kreatur außer einer: den Menschen.“*

Bild 1: Saturn verschlingt eines seiner Kinder:



Eine überwältigend große Gestalt ist dabei, ein Kind aufzufressen. Die mächtigen Hände halten eine zarte, verstümmelte Figur an der Taille fest, die bereits eher den Körperbau eines Jugendlichen hat als den eines Kindes. Ein Arm und der Kopf sind abgetrennt. Nur noch blutige Stümpfe sind sichtbar. Und Saturn ist gerade dabei, den zweiten Arm in seinen erschreckend aufgerissenen Schlund zu stecken. Die weit geöffneten Augen sind die beiden einzigen hellen Stellen auf dem Bild. Sonst dominieren - abgesehen vom hellroten Blut - fahles Ocker, Schwarz und Braun. Nichts schützt vor dieser riesigen, brutalen Figur. In absoluter Hilflosigkeit ist das Kind der Gier und Wut ausgeliefert. Im Bild ist nicht erkennbar, was Saturn

so blutrünstig und aggressiv macht. Ihm ist alles zuzutrauen. Er ängstigt, bedroht, überwältigt, zerstört.

Beim Betrachten von Bildern sind wir besonders fasziniert von Gesichtern. Der Neurowissenschaftler Eric Kandel beschreibt, dass es ein spezielles Gesichtserkennungszentrum in unserem Gehirn gibt. Denn es ist eine wesentliche und für das Überleben wichtige Orientierungshilfe, den Gesichtsausdruck unseres Gegenübers zu decodieren. Und dabei spielen die Augen eine besondere Rolle. In allen von mir dargestellten Bildern ist der Blick von zentraler Bedeutung.

Die Augen Saturns sind weit aufgerissen, der Blick ist starr. Die Sclera, das „Weiß“ des Auges ist sichtbar rund um die Iris und signalisiert Gier oder blankes Entsetzen. Die sichtbare Sclera und nicht Iris oder Pupille bewirkt eine starke Aktivierung der Amygdala - des Angstzentrums - beim Betrachter. Unsere Amygdala antwortet prompt auf diesen unbearbeiteten Stimulus der weit aufgerissenen Augen und wir reagieren heftig mit Angst, noch bevor andere Facetten des Gesichtsausdruckes decodiert werden. Eine eindrucksvolle Studie mit modernen bildgebenden Verfahren konnte dies klar darstellen (Human Amygdala Responsivity to Masked Fearful Eye Whites, Paul J. Whalen et al. 2004: www.sciencemag.org SCIENCE VOL 306 17 DECEMBER 2004).

Die Sclera ist bei uns Menschen im Gegensatz zu anderen Lebewesen gut sichtbar. Dadurch können wir einerseits die Blickrichtung unseres Gegenübers, andererseits aber auch den emotionellen Ausdruck erkennen. Schweift der Blick unruhig umher, so könnte Gefahr lauern. *„Schon im Alter von sieben Monaten können Säuglinge also Angst aus den Augen ihres Gegenübers lesen, ohne dass ihnen das bewusst wird. Sie verlassen sich dabei ausschließlich auf die Form der Sclera“*. Dies wurde von Sarah Jessen und Tobias Grossmann (2014) vom Max Planck-Institut Leipzig beschrieben. Der hektisch forschende Blick mit weit aufgerissenen Augen und großen Scleren signalisiert Angst. Der chronisch abgewandte Blick erzeugt Unmut - dazu werden Sie später ein Bild von Schiele sehen. Denn die Wirkung der Augen ist gleich heftig beim Anblick unseres lebendigen Gegenübers wie eines Fotos oder gemalten Bildes. Besonders der überzeichnet dargestellte Gesichtsausdruck aktiviert das Angstzentrum beim Betrachter. Die starke Reaktion unseres Gehirns auf intensive und stark übertriebene Mimik beschreibt die Neurowissenschaftlerin Margaret Livingstone (Harvard): *“That’s why I think a caricature of an emotion works so well. [...] It is what our nerve cells are tuned to.”*

Die Neuroästhetik befasst sich mit der Frage, wie ein gemaltes Bild auf unser Gehirn wirkt. Welche affektive und leibliche Reaktion ruft der Anblick des Bildes hervor? Was evoziert die Ästhetik des Kunstwerks im Rezipienten? Was bedeutet Empathie und verkörperte Simulation für das Erleben von Kunst? Freedberg und Gallese beschreiben diese Faktoren als ganz zentral für ästhetische Erfahrungen: Wir aktivieren dieselben Muskeln, die der Protagonist im Bild anspannt und spiegeln auch dessen Emotionen. Und das Betrachten von Goyas Bild „Saturn“ lässt uns dort den Schmerz spüren, wo die Extremitäten der gemalten Figur gerade verletzt oder verstümmelt werden. *„Furthermore, physical empathy transmutes into a feeling of empathy for the emotional consequences of the ways in which the body is damaged or mutilated“* (Freedberg, Gallese 2007).

Was löst der dargestellte Akt des Verschlingens im Betrachter aus? Ist es Angst vor Vernichtung? Schaverien (1987, 1991) bezeichnet die `embodied´, die körperlich, „leibhaftig“ erlebte Erfahrung eines Kunstwerks, die das Unsagbare ausdrückt, als `scapegoat transference´. Destruktive Impulse werden im kreativen Enactment transformiert. In der Bibel ladet der `scapegoat´, der Sündenbock, die Sünden der Gemeinschaft auf sich. Dann wird er in die Wüste verbannt und mit ihm alle Schuld, Krankheit und Sünde. Der Akt der Übertragung und Externalisierung hilft, sich von Unerträglichem zu lösen. Dies ist besonders bedeutsam bei Spaltungsprozessen in „gut“ und „böse“. Bei der Borderline-Angst geht es um eine unerträgliche Spannung zwischen

„guten“ und „bösen“ Anteilen, zwischen unvereinbaren Gegensätzen und der Angst, die bösen Aspekte könnten die guten vernichten. Große Nähe scheint schrecklicher als Distanz und Trennung. Die Borderline-Persönlichkeit setzt unbewusst Alleinsein mit Verlassenheit gleich. Sie wird in der Kindheit mit inkonsistentem Verhalten der Bezugsperson konfrontiert: einer Kombination aus Überengagement und aus Teilnahmslosigkeit. Die Angst besteht also aus dem einen Pol vor dem Alleinsein und dem anderen der „Angst vor dem phantasierten Verschlungenwerden“ (Hoffmann 2000, S.232). Daher wird vom Borderline-Patienten Nähe fast suchartig gesucht, diese wird aber andererseits als zu intensiv und vor allem als destruktiv erlebt. So kommt es zum Oszillieren zwischen den beiden Grundängsten, allein (=verlassen) oder aber verschlungen zu werden (=Selbstverlust).

Zu dieser Angst habe ich ein Bild von Egon Schiele ausgewählt: Mutter und Kind.

Davor möchte ich aber kurz die ansonsten meist idealisierend gemalten Bilder von Mutter und Kind betrachten:

Ein beliebtes Motiv in der christlichen Kunst ist das der Mutter Gottes mit ihrem Sohn. Unzählige Kunstwerke von Maria und dem Jesuskind schmücken Kirchen und Museen. Und dort können wir deren idealisierte, konfliktfreie, harmonische Beziehung bestaunen und bewundern. Nichts stört. Sie sind einander zugewandt, oft stillt die Mutter das Kind oder beide blicken im Einklang den Betrachter erhaben oder zufrieden an.

Beim Betrachten der Szenen zwischen Mutter und Kind kann man den „Glanz im Auge der Mutter“ (Kohut 1971) entdecken oder imaginieren. Kohut beschreibt mit „Glanz im Auge der Mutter“ mütterliche Liebe und Stolz auf das Kind. Dies ist wesentlich für die gute Entwicklung des Kindes und eine gute Mutter-Kind-Bindung. Die spontanen, „exhibitionistischen“ Äußerungen des Kindes nimmt die Mutter mit Freude auf und spiegelt sie einfühlsam. Ohne Forderungen zu stellen begleitet und betrachtet sie ihr Kind freundlich, aufmerksam und stolz.

Erschreckend anders stellt Egon Schiele das Paar von Mutter und Kind dar. Der Mensch, bei dem wir am meisten und innigsten Schutz, Trost und Hilfe erwarten und erhoffen - die Mutter - ist zwar physisch anwesend, doch psychisch nicht präsent. Und das macht dieses Bild so unheimlich. Freud schreibt über das Unheimliche: „[...] das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“

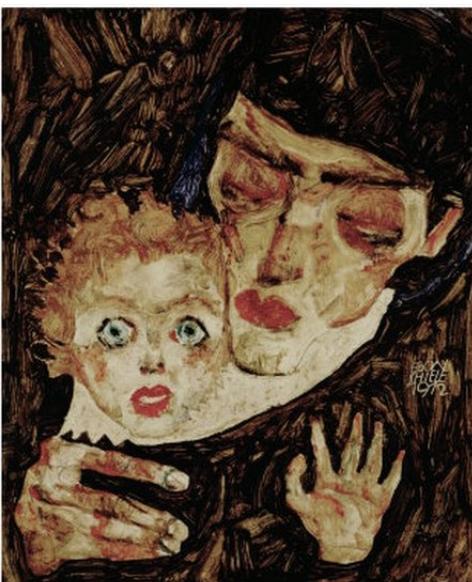
Hier bezeichnet Freud mit dem Schrecken vor dem „Unheimlichen“ das Erschrecken über etwas, das uns bisher vertraut war, aber das wir so noch nicht erlebt haben.

Und was löst diesen Schrecken aus? Ist es der Schrecken der Einsamkeit, der Leere, der Leblosgkeit, des Todes? Altbekanntes und Vertrautes werden neu und feindselig, verunsichern und schrecken zutiefst - wenn das Vertrauen dort schwindet, wo es am meisten gesucht und am dringendsten gebraucht wird, bei der Mutter.

2. Bild: Schiele: Mutter mit Kind (1912)

Auch auf diesem Bild dominieren die dunklen Farben: Der Hintergrund ist schwarz und düster, ebenso die Kleidung, kontrastiert durch weiße Kragen - als würden die Köpfe auf einem weißen Teller liegen, abgetrennt vom Körper.

Die uneinheitliche Farbgebung des Hintergrunds, der in die Kleidung übergeht, erzeugt ein Gefühl von Unruhe



und Unbehagen. Ganz anders als zum Beispiel bei Klimt und dessen goldenen Ornamenten, die die Figur umrahmen, fehlt hier das ordnende, dekorative Element. So stößt Schiele seine Protagonisten in eine Leere - aber er konfrontiert auch den Rezipienten mit dieser Leere, mit dem Fehlen von Schutz und Halt, mit existenziellen Ängsten.

Nicht einmal die Hände der Mutter bieten Sicherheit. Weder halten sie ihr Kind zärtlich, noch beschützend, sondern klemmen es ein wie eine Zange. Hier entsteht kein „Holding“ im Sinne von Bion. Auch die Hand des Kindes hat nichts neugierig Betastendes, sondern wehrt ab - vielleicht den Blick des Betrachters, den Eindringling. Unwillkürlich fühlt man sich vom Kind zurück gestoßen und abgehalten, näher hinzutreten. Die Schutzlosigkeit des Kindes macht hilflos. Erschreckend leer ist die Beziehung zwischen Mutter und Kind: Weder spiegelt das Kind das Gesicht der Mutter, noch wird es von ihr gespiegelt. Aber der Anblick des entsetzten Kindes affiziert uns, die es ansehen. Die weit aufgerissenen Augen aktivieren die Amygdala. Aber eigentlich sollte die Mutter den Blick spiegeln. Sie sollte sich auf die Gefühle ihres Kindes einschwingen und diese leicht verändert zurück geben. Dabei übertreibt sie oder schmunzelt und beruhigt dadurch das Kind. Sie nimmt wahr, ohne zu dramatisieren und fasst dies anschließend in Worte. Eine hinreichend gute Mutter würde Kontakt mit ihrem Kind halten und in dieser Art auf ihr Kind eingehen: „Ja, du erschrickst, weil das alles hier ganz fremd aussieht. Aber alles ist gut und du, mein Kind, bist in Sicherheit.“ Das ist es, was Fonagy (2001) als *‘affect attunement’* beschreibt. Diese mütterliche Reaktion ermöglicht dem Kind, sich verstanden und lebendig zu fühlen.

Wohin aber schaut die Mutter in Schieles Bild? Sie senkt den Blick und nimmt keinen Kontakt auf - weder zum Kind, noch zu den Rezipienten. Sie scheint in ihre eigene Welt zu versinken - wie auch immer diese Welt sein mag - voll Schmerz, Trauer, Gleichgültigkeit, Sorge, oder vielleicht auch Lust. Denn ihre blutroten Lippen im Zentrum des Bildes erwecken den Anschein von Sinnlichkeit. Auch mit dieser Darstellung unterwirft sich Schiele nicht der Dichotomie von Heiliger und Hure, wie sie im *Fin de Siècle* noch üblich war. Wie bereits in seinen Akten von Schwangeren und nackten Müttern verknüpft er auch hier Mutterschaft und weibliche Sexualität. Aber „*Primäre Mütterlichkeit*“ (Winnicott 1960) suchen wir auf diesem Werk vergeblich. Keine einfühlsame Mutter geht hier auf die Äußerungen ihres Kindes ein, keine „*hinreichend gute Mutter*“ schwingt sich auf die Stimmung ihres Säuglings ein oder dient als „Container“ für dessen Angst. Ihr Blick ist in sich gekehrt, ihre *rêverie*, ihre ahnungsvolle Gelöstheit, nicht auf ihr Baby abgestimmt. Daher ist das Kind mutterseelenallein mit überwältigenden, unverdauten Gefühlen. Der Säugling hat Angst und die Mutter schützt ihn nicht. Oder aber der Säugling fühlt sich nicht geschützt und das macht Angst. Wo auch immer diese Mutter ihre Aufmerksamkeit hinwendet - sie ist nicht verfügbar für ihren Säugling. Und dies evoziert namenlosen Schrecken. Der nicht gespiegelte Affekt erhält keine innere Repräsentanz. Die Angst, die nicht von der Mutter gespiegelt und benannt wird, kann nicht ins Erleben eingeordnet und nicht mentalisiert werden. Prägnant formuliert bedeutet Mentalisieren: „*To see ourselves from the outside and others from the inside*“ (Jeremy Holmes). Der nicht gespiegelte Säugling kann sich also nicht von außen sehen und andere nicht von innen. Dadurch bleibt er im Äquivalenzmodus: außen und innen können nicht getrennt werden. Dem Außen werden Aspekte des eigenen leiblichen Erlebens zugesprochen. Die Umwelt scheint bedrohlich, gefährlich und verfolgend. Und all das taucht in Schieles Kunst auf. In einem seiner Gedichte formuliert er den Gedanken von wie tot blickenden Augen:

Egon Schiele: *Tannenwald* (Rössler 1921)

*Ich kehre ein in den rotschwarzen
Dom des dichten Tannenwaldes,
der ohne Lärmen lebt und*

*mimisch sich anschaut.
Die Augenstämmen die dicht
Sich greifen und die sichtbare
nasse Luft ausatmen. –
Wie wohl! – Alles ist
lebend tot.*

Wie lebend tot zu sein erinnert an André Green's (2004) „tote Mutter“, die innerlich abwesend, depressiv zurückgezogen und nicht für ihr Kind da ist. Sie versorgt zwar ihr Kind, aber sie ist nicht mit dem Herzen dabei, nicht verfügbar, nicht präsent. Da, wo Beziehung, Wärme und Vertrauen sein sollte, ist nichts. Ihr Kind wirkt - wie Heidegger dies formuliert. - wie „in die Welt geworfen“ oder im Sinne der Existentialisten: „Ohne Sinn, Daseinszweck oder Gefühl in die Welt geworfen.“ Aber wir sind alle - insbesondere zu Beginn unseres Lebens - auf den Anderen angewiesen. Doch die „tote Mutter“ bietet keinen lebendigen Austausch. Sie kann Angst und andere heftige Affekte und Fragmente nicht reflektierend in eine lebendige Einheit integrieren. Das Unerträgliche - die Sehnsucht nach Verschmelzen mit der frühen Mutter bei gleichzeitigem Horror davor, die Bestürzung über das verlorene Objekt und das Grauen des Besetzungsabzugs - müssten symbolisiert und gedacht werden können. Denn sonst entsteht Leere. Und die muss kreativ ausgefüllt werden. Meiner Ansicht nach tauchen auch in Schieles sexuell provokanten Bildern und Akten und in seiner drastischen Darstellung von Sexualität die intensive Ambivalenz von Verschmelzungswunsch und Todesangst, von gleichzeitiger Nähe und Distanz, immer wieder auf.

Das Kunstwerk übernimmt bei Schiele die Funktion der frühen Mutter. Der innere Zustand wird in das Werk projiziert und hier kann Zerstörung und Verlust integriert werden.

Mit den Bildern der „Toten Mutter“ stellt Schiele eine ganz frühe Angst dar: Die Angst vor Objektverlust (Freud). Auch Munch hat ein Bild zu diesem Thema gemalt:



3. Bild: Edvard Munch: Das Kind und der Tod (1899)

Edvard Munch verlor seine Mutter im Alter von fünf Jahren. Er war mit ihr allein, als sie an Tuberkulose starb und musste wahrscheinlich ihren Todeskampf, ihr qualvolles Erstickern, mit erleben. Neun Jahre später starb seine Schwester Sophie an derselben Krankheit. Dieses Gemälde weckt Assoziationen mit den traumatischen Erlebnissen aus der Kindheit und Jugend des Malers. Der Künstler kommentierte seine eigenen Werke so: „Ich male nicht was ich sehe, sondern was ich sah“ (Langer, T.). Auch wenn Munch dieses Bild als Erwachsener malte, waren seine Erinnerungen und inneren Bilder vermutlich noch immer lebhaft genug, um im Werk die emotionelle Erregung wirken zu lassen. In seinen Bildern verarbeitete er, was zu seinen früheren und aktuellen Erlebnissen imaginativ auftauchte. Denn Verlust war ein ständiger Begleiter im Leben des Künstlers. So wurden traumatische Krisen im Verlauf seines Lebens immer wieder aktualisiert: Todesfall der Schwester, Liebeskummer, Freundesverrat. Und ließ ihn verstört und ratlos zurück. Auf diesem Kunstwerk ist nicht die Mutter mit dem Leichnam des Sohnes zu sehen, sondern eine inverse Pieta: Das Kind steht allein vor der sterbenden Mutter. Nicht der stille Schmerz der in sich gekehrt

blickenden, leidenden Mutter berührt uns hier, sondern der kindliche Blick richtet sich direkt und hilfeschend an uns, die Betrachter. Es ist die Stille des Schreis, der erstickte Schrei des schutzlosen Kindes, der uns bewegt. Vielleicht hat Edvard Munch als Kind, das den Todeskampf der Mutter miterlebten musste, seinen eigenen Schreckensschrei abgewürgt. Verlassen, ungehört und mutterseelenallein vermag auch kein Schrei zu retten. Seinem Tagebuch vertraute Munch an: „Die Lebensangst hat mich begleitet, solange ich mich erinnern kann“ ... „Ohne Lebensangst (...) wäre ich ein Schiff ohne Ruder gewesen“.

Traumatische Erlebnisse steigern meist unsere Ausdruckskraft. Die Kulturhistoriker Macho und Marek schreiben, die Unvorstellbarkeit des Todes habe „einen gewaltigen Sturm von Bildern und Visionen ausgelöst. Keine bekannte Hochkultur hat darauf verzichtet, den Tod und das Leben der Toten in allen Details auszumalen.“ (Macho; Marek 2007, S. 9). Auch Bion erkennt im Verlust eine Voraussetzung für Denken und Symbolbildung und damit für Kreativität und Kunst. Von ihm (Bion 1962) stammt der Satz: „Keine Brust, deshalb ein Gedanke“. Winnicott und Rank sehen im Verlust eine Bedingung der Entwicklung des



Individuums und der Kultur. Verluste können den kreativen Impuls verstärken. Talent und Ausdruckskraft würden gerade durch traumatische Erschütterungen intensiviert.

4. Das Haupt der Medusa, Peter Paul Rubens:

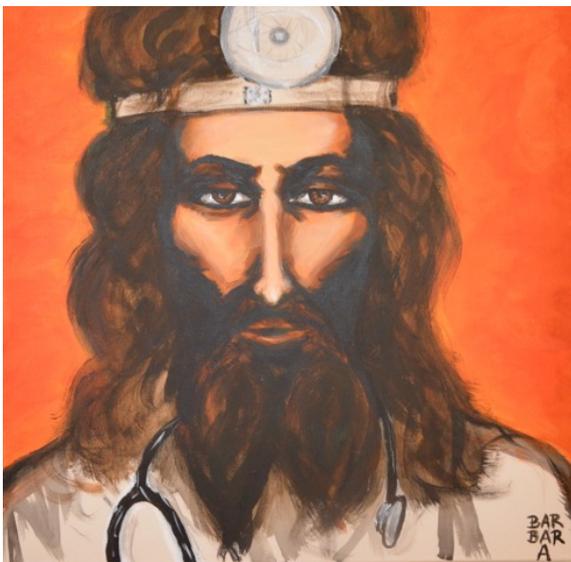
Auf diesem Bild schlängeln sich zahlreiche Schlangen und andere Reptilien aus dem abgeschlagenen Haupt der Medusa. Ihr Gesicht starrt mit weit aufgerissenen Augen auf das, was in ihr ist und in diesem Augenblick aus ihr heraus dringt. Was lässt Medusa so erschrecken? Das Grauen über das, was im eigenen Selbst vorgeht? Die Angst vor der Unberechenbarkeit und Widersprüchlichkeit des Eigenen? Wer sie anblickt, erstarrt zu Stein. Der Schreck verschlägt den Atem, lässt Eiseskälte und Gänsehaut entstehen. Das Blut in den Adern gefriert. Große Angst löst starke körperliche Reaktionen aus, lähmt aber zugleich auch das Broca'sche Sprachzentrum. Ein sprachloser Horror zerstört die Möglichkeit zur Kommunikation. Das Narrativ, der Fluss unseres Lebens, wird jäh unterbrochen.

Meine Hypothese ist diese: Medusa hatte wohl keine ausreichende Spiegelung erlebt, denn der Blick in den Spiegel lässt sogar sie selbst erstarren. Unerträgliche Gefühle können nicht verarbeitet und verdaut werden, weil der Glanz im Auge der Mutter, der liebevolle und zärtliche allererste Spiegel nicht zur Verfügung stand. Und in dieses Gesicht, das nicht geliebt wurde, muss sie nun selbst schauen und erstarrt über das, was

sich aus dem Kopf durch den Hals schlängelt: Schlangen, Symbol für einen Auslöser archetypischer Angst.

Das Entsetzen und die untröstliche Not der erstarrt sterbenden Medusa haben viele Künstler inspiriert. Im Kunsthistorischen Museum in Wien hängt ein Werk zu diesem Thema von Peter Paul Rubens. Als Kind - ohne Horrorfilme und ohne Fernseher aufgewachsen - war dieses Bild für mich die mit Schauern ersehnte Attraktion eines Museumsbesuchs. Genial stellte Rubens einerseits mit dem erstarrten Grauen im Blick der Medusa - dem 'freeze' - und andererseits mit Schlangen, die entweder mit einander kämpfen oder fliehen ('fight or flight'), die drei wesentlichen Reaktionsmöglichkeiten auf Angst dar: fight, flight or freeze. Durch die Kunst werden diese langfristig hinderlichen körperlichen Reaktionen verändert. Dadurch kann Angst und Grauen in ein anschauliches Narrativ verwandelt werden. Außerdem hat der ästhetische Schrecken beim Anblick eines Kunstwerks immer auch eine angenehm spannende, manchmal auch lustvolle Komponente. In der künstlerischen Darstellung bekommt Angst, Grauen und Zerstörung

etwas Faszinierendes. Und mit Hannah Segals (Segal 1996, S. 124) Worten ausgedrückt: „Die Hässlichkeit der Zerstörung [...] wird in ein Objekt der Schönheit transformiert“.



5. Bild: Er sieht alles

Den Abschluss meiner Überlegungen zum Thema Angst in der Malerei bildet ein eigenes Werk: „Er sieht alles.“ Eigentlich gründet sich eine meiner Kindheitsängste auf einem Missverständnis. Vor meiner Mandel-Operation untersuchte mich ein HNO-Arzt. Ich interpretierte den Spiegel an seiner Stirn jedoch nicht als Lichtreflektor, sondern als drittes Auge. Und mit dem gleißend hellen Licht konnte er - wie ich befürchtete - alles sehen, was in meinen Ohren, in meiner Nase und in meinem Hals war.

Aber vermutlich konnte er noch viel tiefer in mich hineinblicken und all meine Sünden und all meine Schuld erkennen. Indem diese sichtbar werden, würde ich bewertet, verurteilt, bestraft und ungeliebt verstoßen werden, denn „Heimliches“ wird „unheimlich“.

Eine andere Facette des Werks ist ein Christusbild, das hoch über dem Klavier in der Nachbarwohnung hing, auf dem ich als Siebenjährige übte. Der Blick dieses Christus verfolgte mich überall hin - ähnlich wie dies Mona Lisa zu tun scheint. Er beobachtete alles, was ich tat. Und ähnlich rätselhaft wie die Mimik der Mona Lisa war auch seine. Wenn ich brav übte, umspielte ein Hauch von Zufriedenheit seinen Mund. Als personifiziertes Gewissen trübte sich hingegen sein Blick, wenn ich Verbotenes tat, wie die Metalleidechse vom Kamin zu nehmen und auf den Tasten hüpfen und tanzen zu lassen. Dann wurde er ganz ernst. Besonders enttäuscht aber war er, wenn ich im Kasten stöberte und im fremden Fotoalbum - dem des Nachbarn nämlich - den ersten Halbakt meines Lebens bestaunte. Bis heute erinnere ich mich an das kleine schwarz-weiß-Foto, auf dem ich die bis zur Hüfte in einem See stehende nackte Frau betrachtete, deren Anblick eine Kaskade von Phantasien lostrat. Und selbst wenn ich dann das Album wieder sorgfältig im Kasten verschloss und weder meine Eltern noch der Nachbar von all dem etwas bemerkt hatten - „Er“ hat es gesehen und „Er“ zürnte mir. Die Angst vor Entdeckung und Ablehnung ist ein wichtiger Aspekt der Gewissensangst: Die Angst, dass „Heimliches“ unheimlich werden könne.

Und eine weitere Facette von Schamangst auf meinem Werk bemerkte unlängst ein Betrachter des Bildes: Die Nase erinnere an einen Penis, der Mund an eine Vulva. Und wieder wird „Heimliches“ unheimlich, indem die Intimitätsgrenze überschritten wird. Diese würde verhindern, dass etwas Verborgenes so offensichtlich und deutlich dargestellt wird, dass es schamlos und obszön wirkt.

Sichtbar-Werden heißt auch, riskieren, bewertet zu werden. Dieser Augenblick der neutralen oder kritischen Beurteilung ist der Verlust des Paradieses: Wir erkennen, dass wir nackt sind und verbergen schamerfüllt unser Gesicht. Wir erkennen aber auch, dass wir eigenständige Entscheidungen treffen und unterscheiden „Gut“ und „Böse“. Und dadurch empfinden wir uns im Augenblick der Objektivierung als getrennt und verdinglicht, in Frage gestellt, beschämt, verspottet, gekränkt und gering geschätzt. Die Bedrohung bei der Schuld ist Bestrafung, die bei der Scham ist verlassen, verstoßen oder zurückgewiesen zu werden. Beschämung und Verachtung lösen Selbst-Entwertung aus. Das ist die vernichtende Macht der Scham: Sie raubt uns die Existenzberechtigung. Plötzlich bloß gestellt werden lässt uns brennend und gleichzeitig eisig erschauern, entfremdet uns von uns selbst und von der Welt. Und dies ruft der Blick hervor, den Leon Wurmser (1986) als „*die schwere Last der tausend unbarmherzigen Augen*“ bezeichnet.

Dieser Blick wird durch die Kunst gebannt. Auf dem sicheren Boden des Kunstwerks verliert das „Unheimliche“ seine existentielle Bedrohung und seine vernichtende Wirkung, bringt vielleicht auch Ordnung und Orientierung ins Chaos und drückt Unsagbares aus. So können wir uns gefahrlos konfrontieren, Stand halten und uns selbst beruhigen. Affekte werden ja nicht verbal, sondern bildlich erlebt und gerade deshalb gelingt es, sie im Kunstwerk zu gestalten und zu regulieren. Das, wofür es keine Worte gibt, wird sichtbar und in ein Narrativ gebracht. Gespeist aus bewussten und unbewussten Erfahrungen bekommen Verlust, Kränkung, Bedrohung, Angst und Scham eine mitteilbare Form und werden ausgestaltet, externalisiert, symbolisiert, mentalisiert und transformiert. Im und durch das Werk gelingt es dann vielleicht, sich trotz Scham und Angst heimisch und vertraut zu fühlen, nicht zu Stein erstarren, sondern diese aktiv zu bewältigen. Die Kunst ermöglicht uns, katastrophale Affekte auszuhalten und hilft - mit Nietzsches Worten - „*das Dasein zu ertragen*“ und uns aus dem Strudel der Angst zu befreien.

Literatur:

- Bion, W. R. (1962): Lernen durch Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
Fonagy, P. (2001): Attachment Theory and Psychoanalysis. New York: Guilford Press
Freud, S. (1919): „Das Unheimliche“, in Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud u.a. Frankfurt a.M.: Fischer. 1999, XII. S.229
Freedberg, D; Gallese, V. (2007): Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. Columbia University Academic Commons
Green, André (2004): Die tote Mutter. Psychoanalytische Studien zu Lebensnarzissmus und Todesnarzissmus, 2. Auflage 2011. Gießen: Psychosozial-Verlag
Hirsch, M. (2001): Psychoanalytische Traumatologie. Das Trauma in der Familie. Stuttgart, New York: Schattauer
Hoffmann, S. O. (2000): Angst, ein zentrales Phänomen in der Psychodynamik und der Symptomatologie des Borderline-Patienten, aus: Handbuch der Borderline-Störungen. Stuttgart: Schattauer
Kohut, H. (1971): Narzissmus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
Langer, T. (2013): Der Maler Munch. München: LangenMüller
Leopold Museum (2008): „Der Lyriker Egon Schiele - Briefe und Gedichte 1910-1912 aus der Sammlung Leopold“, S. 35
Macho, T; Marek, K. (2007): Die neue Sichtbarkeit des Todes. München: Wilhelm Fink

Schaverian, J. (1999): Art within Analysis. Journal of Analytical Psychology, Vol 44, Issue 4, Oct. 1999
Segal, H. (1996): Traum, Phantasie und Kunst. Frankfurt a.M.: Klett-Cotta
Winnicott, D.W. (1960): Psy.Zeitschrift: Psyche. Frankfurt a.M.: Klett-Cotta, 1960
Wurmser, L. (1986a): Zur Psychoanalyse der Scham und der Schamkonflikte, in: Forum der Psychoanalyse 2, 1986: 111-133

Bilder:

1. Francisco de Goya: Saturn verschlingt eines seiner Kinder, ca. 1821
2. Egon Schiele: Mutter mit Kind, 1912
3. Edvard Munch: Das Kind und der Tod, 1899
4. Peter Paul Rubens: Das Haupt der Medusa 1617/18
5. Barbara Laimböck: Er sieht alles