

# Wenn Bilder erzählen – über figurale Symbolisierung in Lebensbildern

Ruth Hampe<sup>1</sup>

## Zusammenfassung

Im Rahmen des Beitrages wird auf drei unterschiedliche Ausdrucksformen des Bildlichen eingegangen. Dies betrifft zum einen die Vermittlung traditioneller Musterbildungen in stammeskulturellen Gesellschaften. Zum anderen werden Formbildungen von Adolf Wölfler untersucht, der über 30 Jahre bis zu seinem Tod in der Psychiatrie gelebt und künstlerisch gearbeitet hat. Weiterhin wird auf bildliche Gestaltungsverläufe einer Klientin in der Entstehung eines Shifters als hinweisendes Zeichen Bezug genommen sowie auf ein Selbstbild einer Sozialwaise im Kontext eines Workshops in Russland. Es geht um die psychosoziale Bedeutung des Bildlichen und ihre innerpsychische Bedeutungsgebung.

**Schlüsselwörter:** Musterbildungen, Kosmogonie, Identitätsbildung, Koenästhesie, Zeiterleben, Lebensentwürfe, bildliche Symbolisierung

## When pictures tell – about figural symbolization in life pictures

### Abstract

In the context of the presentation, we will discuss three different expressions of the pictorial. On the one hand, this concerns traditional pattern in tribal culture. On the other hand, it concerns pictorial symbolizations made by Adolf Wölfler, who lived and worked in psychiatry for more than 30 years until his death. In addition, the pictorial formations of a client in a therapeutic process in expressing a shifter is discussed and the formation of a self-image of a social orphan in the context of a workshop in Russia. It is about the psychosocial significance of the pictorial and its intrapsychic meaning.

**Keywords:** pattern formation, cosmogony, identity formation, coenesthesia, time experience, lifestyle, pictorial symbolization

*„... im Erleben von Ewigkeit ist aller Sinn-  
gehalt in einer undifferenzierten globalen  
Einheit des ewigen Augenblicks verdichtet,  
im ‚nunc stans‘, und kann von daher zur  
Welt der Zeit zurückströmen, um ihr von  
neuem Sinn zu verleihen, während im Er-  
leben der Fragmentierung Sinnzusammen-  
hänge geschwunden sind, jeder Augenblick  
nur dieser selbst ist, leer, ein Nichts.“*

Hans W. Loewald

Bilder begleiten unser Leben, wie in der elementaren Wahrnehmung von Hell und Dunkel, Licht und Schatten bis hin zum Sehen von Farben in der Brechung des ursprünglich farblosen Lichtes bzw. in seiner Reflexion von Objekten. Als Teil unserer Sinneswahrnehmung bestimmen Bilder Lebensorientierung und -erfahrung, und zwar sowohl hinsichtlich der natürlichen Umwelt als auch ihrer kulturhistorischen Gestaltung durch den Menschen.

<sup>1</sup> Katholische Hochschule Freiburg

In ihrer Deutung folgen sie unserem Verstehen und unserer Kenntnis über ihren Wahrnehmungsgehalt. Insofern können sie zu Projektionen von Ängsten und Wünschen werden, d.h., ihnen kommt in der Reflexion subjektiver Lebenserfahrung und -deutung eine eigendynamische Strukturbildung zu. Demnach besteht ein Spannungsbezug zwischen der Wirklichkeit in ihren vielfältigen Gestaltungsträgern und dem subjektiven Erlebniszusammenhang, und zwar auch in der Raum- und Zeitbeziehung des Werdens und Gewordenseins.

Bereits in den Frühphasen der kindlichen Entwicklung prägen bildliche Erlebens- und Erfahrungsprozesse primäre Aneignungsstrukturen. Sie bilden die ersten szenischen Matrizen, auf denen Sozialisation basiert. Gleichmaßen sind an ihnen als geronnene Erinnerungsspuren Zeugnisse erster menschlicher kultureller Praxisformen gebunden. Des Weiteren bestimmen bildliche Gestaltungsformen im starken Maße alltägliche Lebensaspekte, die einer unbewussten Kommunikationsstruktur angeschlossen sind, deren Verschlüsselung Manipulationsmechanismen eröffnet. Heutzutage werden wir von einer Bilderflut der visuellen Medien überschüttet, die Wirklichkeit zu einer Konserve von Deutungsmustern gerinnen lässt. Es ist die Simulation einer Wirklichkeit, die des realen Bezuges kaum mehr bedarf, um Lebensstrukturen zu gestalten. Ihr Für und Wider soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden, vielmehr der Aspekt der Lebensdeutung und -orientierung in einem Wirklichkeitsbezug, der immer mehr an Einheitlichkeit und Überschaubarkeit zu verlieren scheint.

In der elementaren Bilderfahrung frühkultureller Lebenszusammenhänge unterliegt das gestaltete Bild noch mehr einer Strukturgebung, die einem Austausch zwischen Mikro- und Makrokosmos folgt. Vielfach ist es auch ein Ursprungsbezug, auf ein Primordiales ausgerichtet, über das Regeneration erfolgen soll, d.h. in der Selbstvergewisserung einer *Religio* (vgl. Jantsch, 1986, S. 298) als Akt einer Selbsttranszendenz. Bilder entsprechen einer schöpferischen Vision, die eine bildliche Formgebung erlangt und in dieser Gestalt ein Medium des Austausches mit dem Unsichtbaren, dem Sakralen, wird. In ihnen symbolisieren sich Lebensbilder, die einem Verstehen primärer Naturbezüge folgen und in ihrer Strukturierung einer kollektiven Sinngebung angehören. Insofern ist ihre Gestaltung nicht beliebig, sondern beinhaltet eine Setzung ähnlich einem Zeichensystem, das im Austausch aufgeht. Auch entsprechen bildliche Gestaltungen Lebensbildern, indem sie auf Lebensübergänge wie zur Geburt, Pubertät, Heirat und zum Tod verweisen. Diese Übergänge werden von Mythen und Ritualen begleitet, die die Phasen der Trennung, Umwandlung und Angliederung vermitteln, d.h. als Separations- und Integ-

rationsrituale. In der Begleitung von Lebensprozessen lassen sie sich auch in bildlichen Synchronisierungen wiederfinden, deren Referentielles sie prägen. Im Hinblick darauf sind in den ornamentalen und figuralen Darstellungen lebenspraktische Aspekte symbolisiert, die Sozialisationsprozesse in ihrem Übergang umfassen.

## I. Bildliche Symbolgebung und Sozialisation in frühkulturellen Lebenszusammenhängen

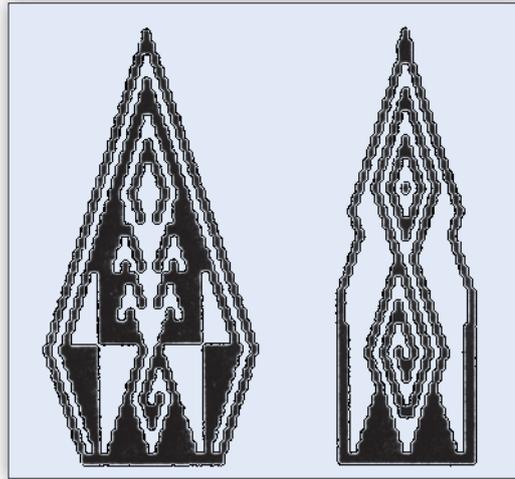
In der Betrachtung kultureller Bildstrukturen mit ihrem ornamentalen Strukturaufbau sind Bedeutungsaspekte zu Naturphänomenen und -formen erkennbar, die mythische Kräfte der Sonne, des Mondes, des Regenbogens, des Baumes, der Früchte, der Tiere, der Menschen, der Geschlechtlichkeit usw. verkörpern. Im Rahmen der verschiedenartigen Ausdrucksformen der Volkskunst sind sie im alltäglichen Lebenszusammenhang integriert, bilden eine Einheit, die das Profane mit dem Sakralen verschmilzt. Ihr Referentielles bezieht sich auf eine immaterielle Ordnung, die im Bildlichen Gestalt findet, d.h. einer Ordnung, die auf einen symbolischen Tausch ausgerichtet ist. Folglich unterliegt die Vermittlung dieser Bildstrukturen vielfach Initiationen, wie beispielsweise bei den Shipibo-Conibo in Südamerika über das Leporello-Buch eines Medizinmannes an die Frauen, wobei die Entwicklung eines Musterstils mit dem Initiationsgrad einer Frau einhergeht. Musterbildungen werden derart mit einer geistigen Entwicklung in Beziehung gestellt, sodass die Eingebung der Muster und die technische Ausführung zwei Aspekte darstellen, die in der Umsetzungsform der Frau miteinander verschmelzen und das Können einer Frau aufzeigen.

Lassen Sie uns genauer anschauen, was beispielsweise die Textilarbeit mit ihren bildlichen Motiven im kulturellen Zusammenhang beinhaltet. Die Bekleidung bzw. der Körperschutz trägt eine immanente Bedeutung im Leben der Menschen, und die Musterbildungen werden zu Aussageträgern einer kulturellen wie auch gesellschaftsspezifischen Identität. An ihnen lassen sich Aspekte der Geschlechterdifferenz sowie eine Beziehung zu den Ahnen und dem Göttlichen ablesen, was auf ihre historischen Facetten verweist. Im religiösen und sozialen Leben in Indonesien haben beispielsweise Textilien als Kleidungsstücke oder Stoffe eine tragende kulturelle Rolle eingenommen. Ihnen ist in der Art der Musterbildung – je nach Insel oder Inselgruppen in den Motiven und Farbgebungen unterschiedlich – eine immaterielle Kraft zugesprochen worden, über die sie Schutzfunktionen gegen Unheil und Krankheit getragen und Verbindungen zur

Götter- und Ahnenwelt hergestellt haben. Im Rahmen der Übergangsriten wie Geburt, Heirat, Tod u.a. ist ihnen zudem eine besondere zeremonielle Funktion zugekommen. Zugleich beinhalten sie ein Tauschmittel, wie bei den Batakländern als Brautgeschenk der Frauengeberseite. Auf den Zeremonialstücken der *Ragidup* der Batak in Indonesien, die von Frauen als Schultertücher und von Männern als Tuch und/oder Schultertuch getragen werden, lassen sich Webmotive finden, die zum einen für das Weibliche und zum anderen für das Männliche stehen. Der Name *Ragidup* soll so viel wie „Muster des Lebens“ bedeuten; dieses Tuch nimmt unter den Toba-Textilien eine bedeutende Stellung ein. Es besteht aus einer breiten Mittelbahn und zwei schmalen Seitenbahnen, wobei die weißgrundige Endpaneele des Mittelstückes verschiedene Muster enthält. Die Zahl der Musterreihen sollte immer ungerade sein und in einer Paneele zwei Reihen mehr aufweisen, während die beiden Randpaneele durch eine Reihe geometrischer Muster verziert sind.

„Die oberste Musterbahn (*pinar halak*) zeigt die größte und komplizierteste Musterung und bestimmt durch die Auswahl des Motivs dem männlichen und weiblichen Charakter des Paneels“ (Khan Majlis, 1984, S. 32).

Es lassen sich zwei wesentliche Motive herauslösen, und zwar ein weibliches, *boru-boru ni jungkit*, und ein männliches, *baoa ni jungkit*, an denen ein komplementäres Verständnis der Geschlechter abzulesen ist (Abbildung 1). Die Musterbildungen sind in ihrem dreieckigen Aufbau einander ähnlich, weisen aber in der Binnenstruktur Abweichungen auf, wie die gegenläufige Spiralform unten, der offene und leer gehaltene Rhombus im Vergleich zu dem mit einem Punkt im Zentrum, die quadratische Grundierung mit der Symbolisierung der Vier und der leere Raum. Während das als weiblich bezeichnete Musterbild in die Breite geht und massiv wirkt, zeigt das als männlich bezeichnete Musterbild eher eine langgestreckte schmalere Form. Diese Formgebungen unterliegen nicht einer Beliebigkeit, sondern sind in ihrer symbolischen Ausgestaltung bestimmt. So wird den Musterbildungen eine Verbindung zum Übernatürlichen nachgesagt, dass sie Aussagen über die Zukunft in sich bergen und von eingeweihten Personen gelesen werden können. In diesen Tüchern, den *Ragidup*, werden daher auch die Gebeine bei der Zweitbestattung der Batak gehüllt. In ihrer Färbung Schwarz (Blau), Rot und Weiß verkörpern die Tücher die Unter-, Mittel- und Oberwelt des Kosmos, wobei die weiblichen und männlichen Motive die Verbundenheit der beiden Gegenpole thematisieren (vgl. a.a.O., S. 37).



**Abbildung 1**

Weibliches und männliches Muster auf den Zeremonialtüchern *ragidup* der Batak in Indonesien: links das weibliche Motiv *boru-boru ni jung-kit*, rechts das männliche Motiv *baoa ni jung-kit*.

Anhand des vorgestellten Beispiels lässt sich wahrnehmen, welche besondere Stellung dem gemusterten Gewebe in einer sozialen Gemeinschaft zugekommen ist. Die Funktion korrespondiert einerseits mit dem Gebrauchswert, den die Textilien getragen haben, und zum anderen mit der Art der symbolischen Musterbildung, mit der sie versehen worden sind. Beide Aspekte bedingen einander und lassen sich nicht unabhängig voneinander analysieren. In der Hinsicht sind verschiedene Ebenen symbolischer Bedeutungsgebung und sozialer Funktionsbestimmung zu differenzieren. Es finden sich Referenzbezüge in der Symbolgebung zur Götterwelt, zu den Ahnen, zum Totem, zur Verwandtschaftsbeziehung, zur gesellschaftlichen Stellung u.a., denen allgemein die Funktion der Vermittlung mit der primären Natur als Integrationsaspekt, der Identitätsbildung, der Wahrung des kulturellen Erbes sowie verschiedene Schutz- und Abwehrfunktionen zugekommen sind. Insofern sind die Musterbildungen durch Elementarformen geprägt, wie den Kreis, das Kreuz, die Spirale, Zahlen und Anordnungsrelationen, Wiederholungs- und Rotationsmuster u.a., die im Verlauf des geschichtlichen Prozesses mehr figurative Züge erhalten haben.

In frühkulturellen Gesellschaftsformen sind Lebensprozesse noch traditionell verankert, und Mythen und Riten begleiten den Jahreszyklus, das Alltagsleben wie auch Reifungsprozesse und anderes bzw. erhalten ihren Niederschlag in den Musterbildungen. Mythen und Rituale sind in der Hinsicht an Ordnungsformen geknüpft, die über das Bildliche Formgestalt erhalten. So wird bei den Shipibo-Conibo mit Hilfe geometrischer Musterbildungen ihr Weltbild transformiert, wobei die Schlange als Ronin, die Weltenschlange, zur Mutter der Musterkunst wird und derart der Vorstellung von dem Kosmos entspricht. In ihren Hautzeichnungen sind alle geometrischen Muster enthalten. Zugleich sollen diese Musterbildungen mit der Musterwelt der Geistwesen korrespondieren, d.h. sich auf ein

Immaterielles beziehen, über das eine Verbindung zum Ursprung aufrechterhalten wird. Daher ist der Umgang mit den gemusterten Textilien – ob gewebt oder bestickt – nicht beliebig, sondern stets an ein mythisch-rituelles Verständnis geknüpft.

Dies wird auch an den Totentüchern deutlich bzw. an den Textilien, die den Verstorbenen beigelegt werden. Bei den Kuba, einem Stamm in Afrika, sind es zudem schwangere Frauen, die traditionellerweise für die Toten bestimmte Stickereien, *Shoowa*, ausführen, in denen sich der Kuba-Mythos verkörpert. Von anderen afrikanischen Stämmen wird auch im Hinblick auf die Skarifikation ein Stammessymbol hervorgehoben, dass dies für ihre Gottheit ein Erkennungszeichen nach dem Tode darstellt und ihnen somit den Zugang in ihren Bereich der jenseitigen Welt ermöglichen soll.

Auch im europäischen Raum, wie in Oltenien in Rumänien, gibt es die rituelle Verwendung des Totengewandes, das zum einen die traditionelle Volkstracht darstellt und zum anderen das Totentuch. In Oltenien wurde es als wichtigstes Kleidungsstück angesehen. Die Totenkleidung sollte traditionsgemäß von den Frauen selbst gewebt und bestickt werden. Dieses Totentuch ist durch besondere Stickereien gekennzeichnet, und zwar durch das Kreuz sowie Rosetten oder Sonnenräder, die mit rotem und schwarzem Garn gestrickt wurden. Im Rahmen der Todesübergangsriten stellte es ein rituelles Gewand dar. Dieser Umgang mit dem Tod mittels der Totentücher zeigt auf, dass der Tod als ein Übergang wahrgenommen wird und auf einen Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, der Wiedergeburt bezogen ist.

Die Verbindung von Sonnensymbolen mit dem Tod wird von verschiedenen Forschern als Ausdruck der *ewigen Wiederkehr* angesehen, sodass in den traditionsgebundenen Volkskulturen auch von einer *Kosmisierung des menschlichen Todes* (vgl. Ionescu, 1987, S. 432) gesprochen werden kann. Unter diesem Gesichtspunkt folgen die gewebten und gestickten Zeichen einem Austausch mit dem Transzendentalen, einem kosmischen Ursprungsbezug, und erschaffen eine Reversibilität des Sinns. Vergleichsweise hebt Jean Baudrillard auch Körpertätowierungen u.ä. als immanentes Beziehungsverhältnis und als Austausch der Zeichen hervor und grenzt sie von den Zeichen unter der Herrschaft eines allgemeinen Äquivalenzprinzips wie folgt ab:

*„Bei uns verschleißt sich der Körper über seine Zeichen, bewertet sich durch ein Kalkül von Zeichen, die er nach dem Gesetz der Äquivalenz und der Reproduktion des Subjektes austauscht. Dieses setzt sich im Tausch nicht mehr außer Kraft: es spekuliert, spiegelt“* (Baudrillard, 1982, S. 166).

So sind die Kleidungsstücke in den traditionellen Volkskulturen nicht als dekorative Gestaltungsformen zu fassen, sondern als versehen mit Formgebungen, über die ein imaginärer Tausch hinsichtlich von Identitätsbildung, von Schutz- und Abwehrfunktionen vollzogen wird. Ihre Symbolstruktur hat Wandlungsformen erfahren, die im Laufe der Geschichte ihre originären Sinn- und Formstrukturen aufgelöst haben, sodass sie ihren kollektiven Kode, den sie ehemals trugen, einbüßten. Die Verschmelzung von Träger und Referentiellem über das bildliche Zeichen hat zu einer Identitätsstruktur geführt, die das Moment der Fetischisierung zu durchdringen vermochte. So ist das Bildzeichen, beispielsweise am Körper, an Kleidungsstücken, an Gebrauchsgegenständen oder am Haus usw., zugleich eine symbolische Struktur zur Abhaltung schlechter Einflüsse, zur Bewahrung des Schutzes von Gottheiten oder Wesenheiten und zu ihrer Repräsentanz in der Integrität des Alterslebens geworden. Über sie ist unmittelbar Sakrales mit dem Profanen in Beziehung gesetzt und eine Vermittlungsebene geschaffen worden, über die eine Identitätsbildung erfolgte. So wurde über die Musterbildungen, die kultisch eingebunden waren, die Verwandtschaftsbeziehung ausgedrückt bzw. eine soziale Ordnung vorgegeben und zudem die gesellschaftliche Funktion symbolisiert, auch hinsichtlich der Frauen- und Männerrolle. Über die Musterbildung wurde eine Verbindung zur Götterwelt hergestellt, wobei über Mythos und Ritual eine zeremonielle Vermittlung erfolgte. Die Muster waren gebunden an das Objekt, wie Textilien, Holz- und Tonarbeiten u.a., mit Tauschverhältnissen verknüpft, d.h. an den Austausch der Verwandtschaftsbeziehung wie bei Tauf-, Hochzeits- und Bestattungszereemonien.

## II. Bildliche Gedächtnisform und Identitätsbildung

Wenn Alfred Lorenzer ausführt, dass in den kulturellen Zeugnissen analog den Traumbildern die verpönten Lebensentwürfe enthalten sind (vgl. Lorenzer, 1986, S. 85), so spricht er einen wesentlichen Aspekt zu Widerstandspotenzialen an, die gegen die Geschichte bewahrt wurden. Ihr Symbolgehalt ist nicht verbraucht, auch wenn die verbliebenen Bildstrukturen nicht mehr unmittelbar zugänglich sind. In ihnen liegt ein ästhetischer Reiz, ähnlich einem Rätselbild, das in seinem präsentativen Gehalt nicht ins Diskursive aufzulösen ist. In den bildlichen Ausdrucksträgern im Rahmen der Psychopathologie reaktualisieren sich beispielsweise in der Regression auf Elementarformen Grundstrukturen menschlicher Lebensentwürfe, die an kollektive Erinnerungsspuren in der Vermittlung von Mensch

und Natur anknüpfen. Sie beinhalten kulturhistorische Konkretisierungen subjektiver Lebenserfahrungen, die im Kollektiven aufzugehen scheinen. Über die dynamische Struktur, Chaos in Ordnung zu überführen wie auch umgekehrt in der Restabilisierung einer neuen Ordnung, werden Bilderwelten erschaffen, die nicht ausschließlich mit der Ausrichtung auf eine Psychopathologie zu erfassen sind. In der Vermittlung von innerem subjektivem Erleben und äußeren Erfahrungsräumen wird ein Spannungsbezug von Kultur und Tradition erzeugt, von dem die psychodynamische Funktion ästhetischer Aktivität mitgeprägt wird. Bildliche Entäußerungsformen sind derart in einem Doppelcharakter wahrzunehmen, d.h. zum einen als Ausdruck psychischer Verarbeitungsform und zum anderen als kulturelle Manifestationen kreativer Selbstsetzung.

So symbolisieren sich auch in den Bildgestaltungen eines Adolf Wölfli, der ausgehend von versuchten Sittlichkeitsdelikten über 30 Jahre – von 1895 bis zu seinem Tod 1930 – in der psychiatrischen Anstalt Waldau, Schweiz, verbracht hat, Verarbeitungsformen eine Lebenserfahrung. Sie verweisen in ihrer Wiederholung von Bildgestalten auf lebensgeschichtlich problematische Aspekte, die jeweils in ein gewandeltes bildliches Sujet eingebunden erscheinen (vgl. Hampe, 1990, 1995). Um dies exemplarisch zu veranschaulichen, möchte ich auf einige Bilder in ihrem narrativen Gehalt eingehen, und zwar bezogen auf die Gestaltung eines Sternsymbols. Dazu ist anzumerken, dass Adolf Wölfli sich und andere auftretende Personen vielfach mit dem Emblem des Achtsterns zeichnete. Der Achtstern mag sowohl dem Stern auf der Kirchturmspitze seiner Heimatgemeinde Schangau entsprechen als auch einen Ursprungsbezug in der Vermittlung von Sakralem und Profanem andeuten. In dem Einzelblatt „Der Violoncellist von Salamanca“ von 1911 (Abbildung 2) ist eine männliche Gestalt mit einem Achtstern auf der Brust ein Cello spielend dargestellt. Das Cello von Adolf Wölfli erfährt durch weibliche Kopfeinfügungen eine entsprechende Konnotation und wird als Formgestalt in vielen seiner Zeichnungen eingefügt. Einem Orpheus in der Unterwelt gleichend scheint Adolf Wölfli über Musik die ihn bedrohenden Mächte bezwingen zu wollen. Dies zeigt sich auch in der Entwicklung seiner bildlichen Gestaltungsformen ausgehend von Notenlinien, die dann zu immer komplexeren Bildgestaltungen hingeführt haben. Der Klang, der Rhythmus und das Komponieren bestimmen sein Schaffenswerk, wie bereits 1902 in seiner Krankenakte angemerkt worden ist:

*„Hat den ganzen Sommer auch fleißig gezeichnet & jede Woche seinen Bleistift verbraucht; seine Zeichnungen sind ganz blödes Zeug, ein reines Durcheinander von*

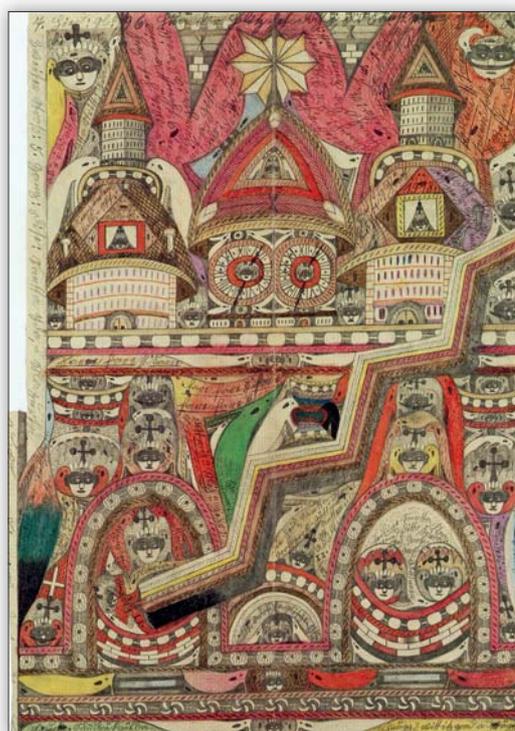


**Abbildung 2**

„Der Violoncellist von Salamanca“ von 1911, Einzelblatt (Bleistift und Farbstift, 31×23,5 cm)

*Noten, Worten, Figuren: den einzelnen Bogen gibt er phantastische Namen in Posauenenklang, Unterschlund, etc.“ (Adolf Wölfli Stiftung Kunstmuseum Bern, 1976).*

Die von Adolf Wölfli verwandte Achtstern-Symbolik ist auch in Verbindung mit der Thematisierung der Wiege zu finden wie in dem Bild „Der Kergueelen=Blitz, erschlägt Skt. Adolf den II. in der Wiege: Anno 1,865“ von 1918 (Abbildung 3), in dem die Idylle des Geborgenen durchbrochen erscheint. Es zeigt das Skt. Adolf=Schloss mit drei Türmen, des-

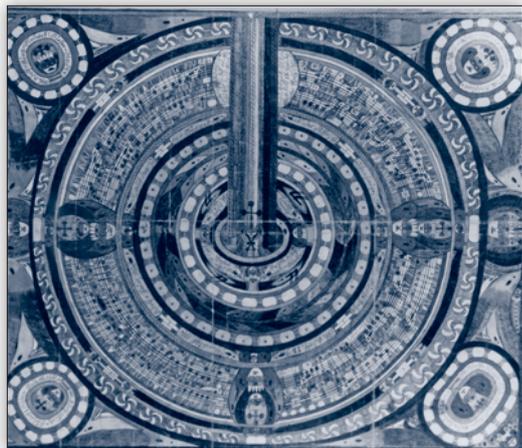


**Abbildung 3**

„Der Kergueelen=Blitz, erschlägt Skt. Adolf den II. in der Wiege: Anno 1,865“ von 1918, Heft 15, S. 2544a (Bleistift und Farbstift auf Zeitungspapier, 86,9×59,5/63 cm)

**Abbildung 4**

„Skt. Adolf=Heim, Riesen=Stadt auf dem Zion=Stärn“ von 1919, Heft 19, S. 451 (Bleistift und Farbstift)



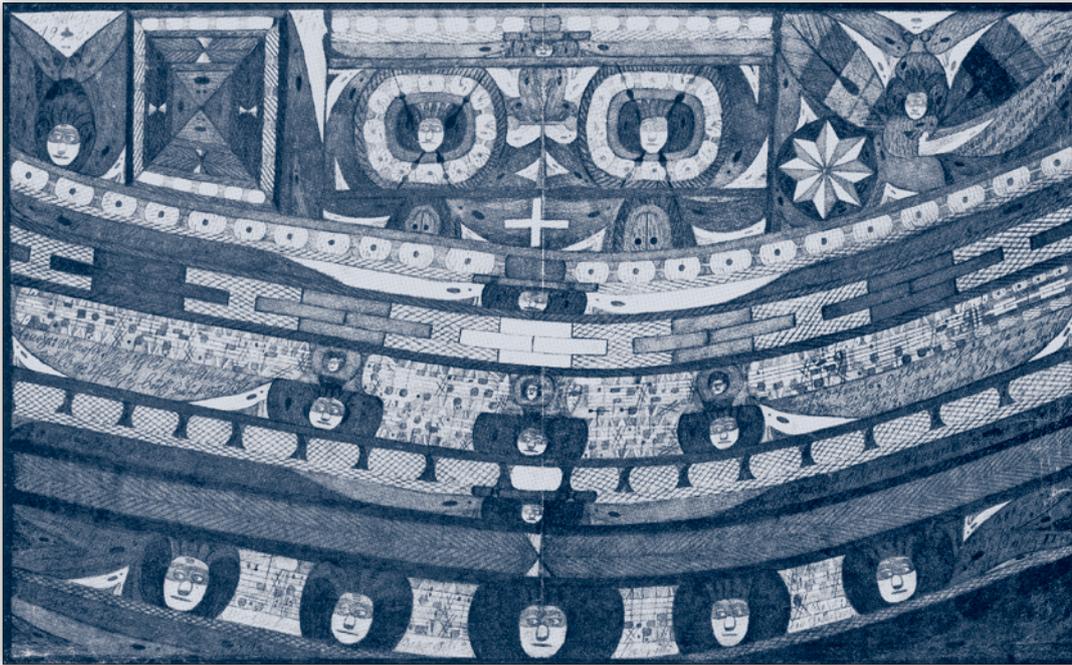
sen mittlerer Turm den Achtern trägt und mit zwei Uhren versehen ist, die beide dieselbe Zeit anzeigen. Die beiden Türme zur Seite scheinen polar strukturiert zu sein; so trägt der linke einen Dreispitz auf der Spitze, während der rechte eine Kreuzform hat. Die seitlich eingefügten Kopfformen zeigen links einen weiblichen Kopf mit Kreuz und rechts einen männlichen Kopf ohne Kreuz. Beide Außentürme haben ein sieben teiliges Glöggli-Band sowie Fenster und Tore. In der unteren Hälfte des Bildes sind zwei Torformen zu erkennen sowie verschiedene Kopfformen mit Kreuzkronen. Im rechten Torbogen sind zwei weibliche Kopfformen als *Santta und ditto Lina, Frieda Groß=Groß=Göttinen* und im linken Torbogen die *heilige Santta Maria* mit dem *Skt. Adolf II.*, der von einem Blitz, aus dem oberen Bereich zwischen zwei dunklen männlichen Kopfformen herkommend, getroffen wird. Weibliche Kopfformen scheinen das Geschehen zu umschließen. In den eingefügten Texten geht Adolf Wölfli auf die *Santta Ida* im Hinblick auf einen Mazurka als siebtes Lied ein, bzw. auf der rückwärtigen Seite sind Lautreime und Solimisationen zur *Santta Ida=Mazurka* eingefügt, und zwar als achttes und neuntes Lied.

Adolf Wölfli wird in dieser Darstellung als Kleinkind *Doufi* einjährig – mit der Zeitangabe *Anno 1,865* – von einem gezackten Blitzstrahl in der Wiege getroffen, wobei der Blitz in der farbigen Ausgestaltung die polare Strukturierung von hell zu dunkel wahr. Im Ganzen ist das Bild mit seiner vorrangig rot-gelb-braunen Ausgestaltung statisch strukturiert, was nur durch den von rechts oben kommenden Blitzstrahl und der liegenden Gestalt des *Skt. Adolf II.* dynamisch durchbrochen wird und scheint in der stummen Anwesenheit der Zeugen auf ein tragisches Ereignis zu verweisen. Mit Schwarzeinfügungen, auch in den Vögeliformen, wird dies unterlegt. Im Hinblick auf das angegebene Alter kann eine Beziehung zum frühen Todesjahr seines namensgleichen Bruders vorliegen, der zweijährig 1862 verstarb, andererseits kann auch eine Identifizierung

mit einem Kind, Elisabeth Bieri, bestehen, das gleichfalls zweijährig verstarb, als er als Verdingbub in ihrem Elternhaus gelebt hat (vgl. Hampe, 1992, S. 170 f.).

Im Vergleich dazu liegt in der Gestaltung des Bildes „*Skt. Adolf=Heim, Riesen=Stadt auf dem Zion=Stärn*“ von 1919 (Abbildung 4) eine Ordnungsstruktur in Mandalaform vor, in deren Zentrum auf einem Regenbogenstrahl eine abstrahierte menschliche Gestalt mit einem Kreuz auf dem Kopf hineingeleitet. Eine Schlangenform scheint dieses Zentrum zu umschließen wie auch Kopfformen mit Federkronen und verschiedene Vögeliformen mit unterschiedlicher Ausrichtung. Ein 22-teiliger Glöggli-Ring, dann ein in Regenbogenfarben ausgestalteter Federkranz, ein 32-teiliger Glöggli-Ring mit jeweils einem Punkt im Zentrum und ein gelber Ring mit Kopfform und Steinformen im Wechsel jeweils zwischen acht verbindenden Vögeliformen grenzt das Zentrum vom äußeren Notenring ab, in dem jeweils zwei verdoppelte Kopfformen die Viererteilung verstärken. Auffallend ist, dass im folgenden blauen Ring zusätzlich zu den Kopfformen im Kardinalkreuz vier liegende doppelseitige Kopfformen eingefügt sind, wobei eine Kopfform fehlt. Dampferschrauben in vierteiliger Positiv- und Negativform bilden den Außenrand in der Anzahl von 46, d.h. unten zweimal zwölf und oben zweimal elf mit zusätzlichen Leerformen in den Kardinalpunkten. Die Eckpunkte des umschließenden Rechtecks werden durch Glöggli-Ringe mit Kopfformen hervorgehoben, wobei die Kopfformen in abwechselnder Folge einmal eine hängende und eine stehende Federkrone mit Kreuz auf dem Haupt tragen. Die umschließenden Glöggli-Ringe setzen sich aus 15 Glöggli zusammen, während ein Eckpunkt rechts unten einen 16-teiligen Glöggli-Ring und außen noch drei weitere Kopfformen aufweist. In dem Text geht Adolf Wölfli auf diesen Kreis ein, und zwar als Ort des *Skt. Adolf II. 1.876*, also im Alter von zwölf Jahren als er Verdingbub bei der Bauernfamilie Bieri war und deren Tochter Elisabeth zweijährig verstarb. Dieses Ereignis mit einem Griff in die Wiege verbindet er mit einer wiederkehrenden Schuldmetapher. Damit hebt er diesen Eckpunkt als *Skt. Adolf=Ring Süd=Ost: Hall=Riesen=Stadt=Krinolina* von den anderen Eckpunkten mit entsprechender Himmelsausrichtungen nicht nur durch die für Adolf Wölfli typische 16er-Zahlensymbolik hervor. Die Waagerechte des Bildes wird durch zwei äußere Kopfformen im Vergleich zur Betonung der Senkrechten durch den Regenbogenstrahl hervorgehoben. Mit Texteingfügungen schmückt Adolf Wölfli diese ornamentale Gestaltung des Bildes sprachlich aus und vermittelt ihr einen weiteren Sinngehalt.

Allgemein kann der Zion-Stern auf eine Prophezeiung von Jesaja (2/3) bezogen werden,



**Abbildung 5a**

„Der Riesen=Blitz=Schlange,  
als Quarant,  
Schlangen=Zohn.  
Zeiger=Hall“

d.h. „Von Zion wird das Gesetz ausgehen...“, auch „Sitz des höchsten Lichts“. Die zionistische Bewegung, eine jüdische Bewegung, die um den Begriff Zion entstanden ist, hatte 1897 ihren ersten zionistischen Weltkongress in Basel, von dem Wölfler damals erfahren haben mag. Dennoch scheint er sich mehr auf die biblische Bedeutung von Zion als auf den Zionismus zu beziehen, in der Betonung einer Lichtkraft in der Sternen-Symbolik wie auch an anderer Stelle in der Gestalt eines gefiederten Auges. Im Hinblick auf seine Skt.-Adolf-Schöpfung mag dies den Wandel des alten zum neuen Jerusalem beinhalten, identisch mit dem himmlischen Jerusalem, wie es in der

Geheimen Offenbarung des Heiligen Johannes, der Apokalypse, als Hervortreten eines neuen Himmels und einer neuen Ordnung beschrieben wird. Adolf Wölfler thematisiert folglich eine neue Ordnung in einer sakralen Dimension, die er in verschiedenen Strukturumgebungen gestaltet und mit der er sich über seine Namensnennung identifiziert.

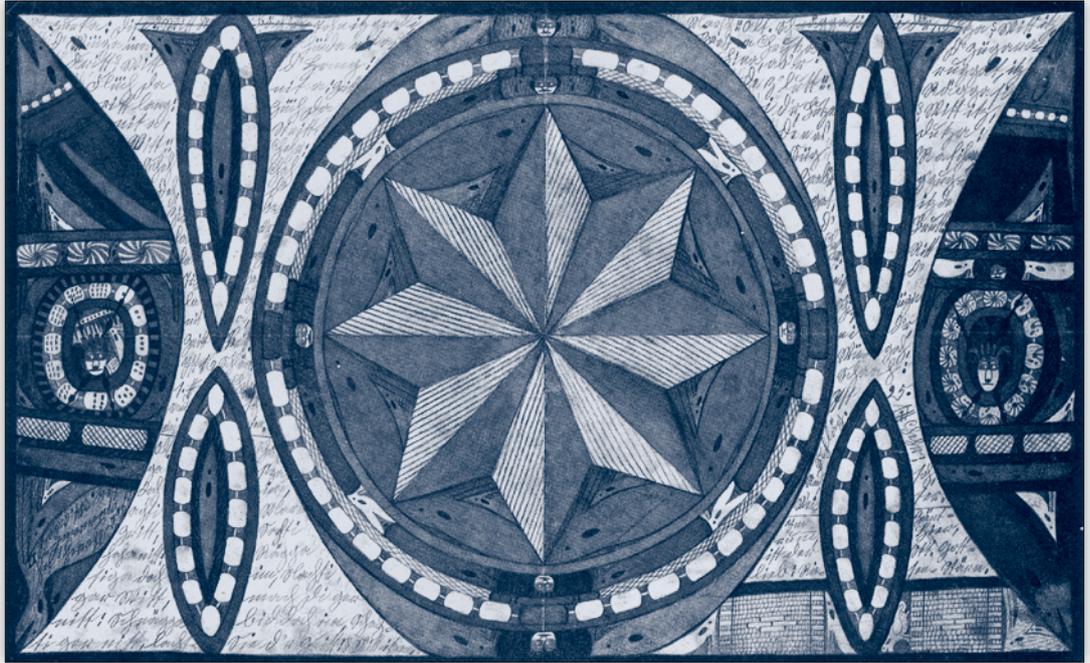
Die Sechser-Einzelblattfolge „Der grosse Akt. Adolf=Stärn“ von 1923 als sogenannte Brotkunst hat Adolf Wölfler als Auftragsarbeit für einen damaligen Sammler auf besonders großen Papierbögen ausgeführt. Er thematisiert den Skt. Adolf=Stärn in einer narrativen Erzählform, wobei ausgehend von einem Blatt



**Abbildung 5b**

„Der Gott=vatter=Riesen=  
Blitz=Transparentt, auf seiner  
Schöpfungs=Reise von West  
nach Ost, über die große  
Skt. Adolf=Pfanne  
in der alten Schöpfung:  
im Frühling 1,889“

**Abbildung 5c**  
 „D'er Amsel=Zohrn,  
 der Drossel=Zohrn.  
 Jeh. Quarantten“

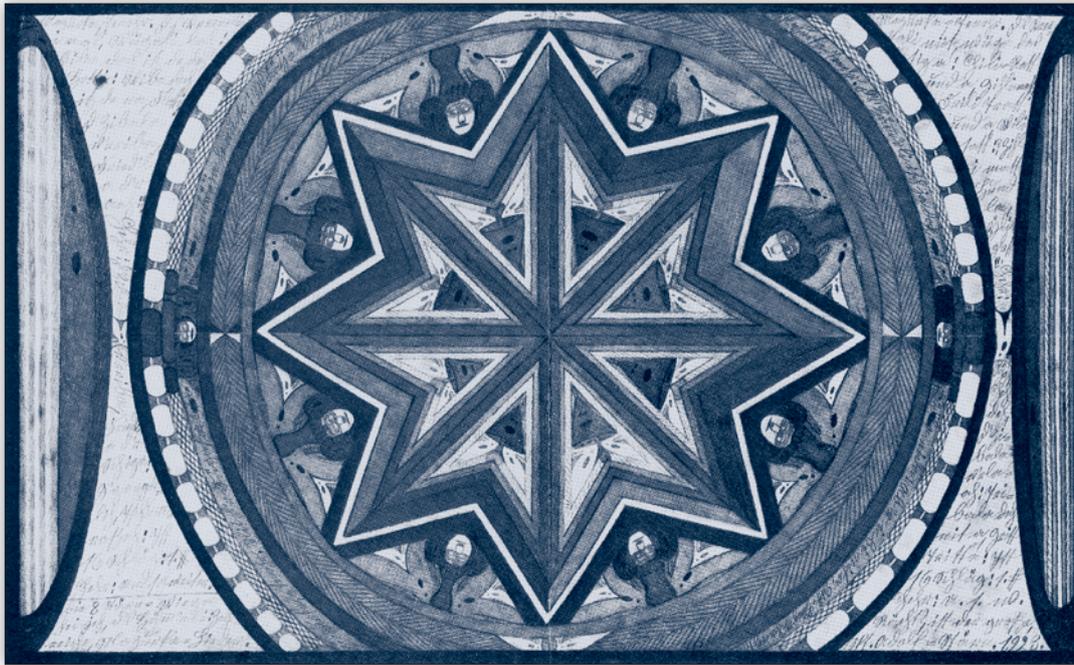


mit einer Wiegen- oder Barkenform und einem kleinen Achtsternmotiv ein Blatt mit einer konzentrischen Kreisform und vier Achtsternmotiven folgt, die zu einer Blattfolge von einzelnen Achtsternen und wiederum einer konzentrischen Kreisform führen. Es bestehen Binnentexte in den Zeichnungen sowie rückseitige Texte als narrative Ergänzungen, die auch eine Eigenständigkeit wahren. In der aufeinanderfolgenden Gestaltung weist das Blatt „Der Riesen=Blitz=Schlange, als Quarantt, Schlangen=Zohrn. Zeiger=Hall“ (Abbildung 5a) ein Schiff mit dem abgerundeten Notens- und Glöggli-Band auf. Zuunterst sind fünf weibliche Kopfformen in das Musiknoten-

Band eingebunden und in dem Band darüber drei, die sich nochmals darüber kleinformatig verdoppeln. Ein 22-teiliges Glöggli-Band bildet den oberen Rand, über dessen Mitte sich eine Kreuzform mit einem Tor an beiden Seiten befindet. Kastenartig darüber gesetzt sind zwei Uhrformen mit x-förmigen Zeigern sowie wiederum ein doppelseitiges siebenteiliges Glöggli-Band. Links davon ist eine Art Kastenform gezeichnet mit vier Becherformen und ganz außen oben links eine Kopfform, worüber das heilige Licht mit der Zeitangabe 1923 eintaucht. Auf der rechten Seite ist ein Achtstern gezeichnet und eine Gestalt mit Flügeln. In den weiteren vier Blattfolgen löst

**Abbildung 5d**  
 „Der riesenhafte  
 Santta Maria=Stärn“

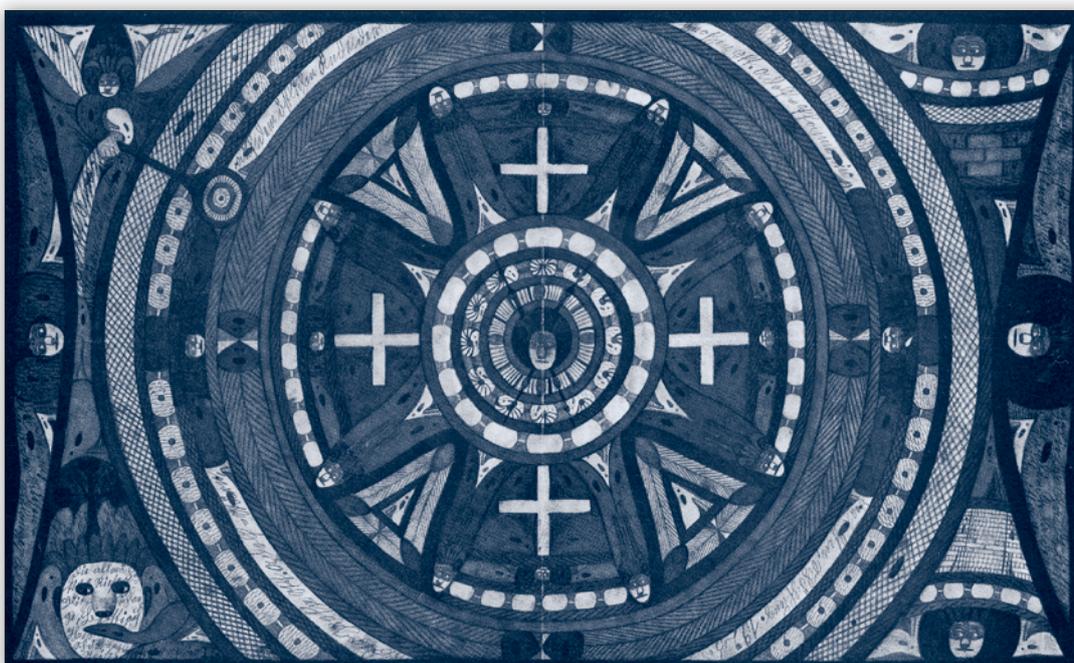




**Abbildung 5e**  
„Der grosse  
Skt. Adolf=Stärn“

sich diese komplexe szenische Darstellung auf, indem der Achtstern als Zentrierungsmotiv in unterschiedlichen Strukturierungen dargestellt wird, während Becherformen und Randmotive in der symmetrischen Anordnung untergeordnet sind. Das Blatt „Der Gottvatter=Riesen=Blitz=Transparentt, auf seiner Schöpfungs=Reise von West nach Ost, über die große Skt. Adolf=Pfanne in der alten Schöpfung: im Frühling 1,889“ (Abbildung 5b) zeigt links einen konzentrischen Kreis mit einer Kopfform und doppelseitige Zeiger in X-Form und einem zwölfteiligen Glöggli-Ring als Stundenbezeichnung, gefolgt von zwei 16-teiligen Glöggli-Ringen, dazwischen ein Kreis-

band mit vier Kreuzen und vier Gesichtern als Binnenzeichnung. Diese Kreisform bildet zugleich eine korrespondierende Symbolik zum Abschluss dieser Bildreihe. In dem folgenden Blatt „D'er Amsel=Zohrn, der Drossel=Zohrn. Jeh. Quarantten“ (Abbildung 5c) variiert die Anzahl der Becherformen zwischen 13 und 15, während an den Rändern jeweils eine Uhrform mit unterschiedlich gestaltetem Zifferblatt dargestellt ist. Dagegen sind in dem Blatt „Der riesenhafte Santta Maria=Stärn“ (Abbildung 5d) die Becherformen einheitlich mit 16 Glöggli ausgestaltet, und im Rand ist jeweils eine Kreuzform eingefügt. Die Anzahl der Glöggli um den Achtstern beträgt wie auch bei dem



**Abbildung 5f**  
Der grosse Skt. Adolf=Stärn  
auf dem östlichen Ände der  
grossen Skt. Adolf=Pfanne,  
in der alte Schöpfung“

Bild zuvor 40. In den Texteinfügung nimmt Adolf Wölfli in abwechselnden Lautreimen auf die „Wi=iga“ Bezug. Das Blatt „Der grosse Skt. Adolf=Stärn“ (Abbildung 5e) entspricht in seiner Grundstruktur fast der von *Maria=Stärn*, dagegen bestehen seine Becherformen nur noch aus Schrifteinfügungen in Lautreimen, während am Rand senkrechte Stäbe, ähnlich einer Phallussymbolik, sichtbar sind. Im letzten Blatt „Der grosse Skt. Adolf=Stärn auf dem östlichen Ände der grossen Skt. Adolf=Pfanne, in der alte Schöpfung“ (Abbildung 5f) wird der Skt. Adolf=Stärn auf dem Pfannen=Ring symbolisiert, indem eine weibliche Gestalt links darauf mit einem Stab zeigt. Im Ganzen stellt die Gestaltung eines Zentrierungsmotivs mit der doppelseitigen achter Unterteilung eine Wiederholung der anfänglichen Kreisform dar, und zwar mit leichter Abweichung im Außenbereich. Links unten ist eine Kopfform mit Federkrone und einem Schlangenkopf vor dem Mund gezeichnet, was auf ein Selbstporträt Adolf Wölfli mit der *allmächtigen Riesen=Blitz=Schlange* durch die Texteinfügung hindeutet.

In dem rückseitigen Text erzählt Adolf Wölfli zu dieser Blattfolge eine Geschichte, die teilweise auf realen biografischen Daten basiert, d.h. auf seine Arbeit als *Gärtner=Gehilfe* 1889, seine damalige Erkrankung an einem Nervenfieber, die ihn ins Spital brachte, und seine Vision von dem plötzliche Erscheinen seiner 1873 verstorbenen Mutter als Engel im Fensterflügel, die der Allmächtige kurz nach ihrem Tode wieder auferweckt haben soll. So heißt es:

„Und nun, in der / obgenanntten Nacht, landete Dersälbe, mit seinem kleinsten, Riesen=Blitz=Transparentt, auf / dem Spiegel=Fäld, am Garten bei Bern und hate, seine ganze Familie, eine grosse Anzahl / Passagiere von allen Ranges und Standesbekleidungen, aus aller Herren Länder, sowie mein gantze, insgesamt verstorben und begraben gewäsene, älterliche Familie, bei Sich. Der All= / mächtige santte mirh meine liebe Mutter zuh, mich aus dem Spital zu hohlen. Letztere strich mirh Ihren Allmacht=Staab, parallel über den Kopf und im Nu!! Hate ich die Grösse ei= / nes Dreijährigen Kindes, worauf sie mich auf einen Arm nahm, sich erhoob und, zum / offenen Fänster heraus flog“ (Adolf Wölfli, 1984, S. 90. Text auf der Rückseite 5a + b).

Sie landeten dann auf dem Deck eines *Riesen=Schiffes*, wo ihn der Allmächtige allein durch den Ausspruch: „Krankheit / ich sage Dühr, verschwinde“ wieder gesund machte. So reisten sie durch die Lüfte von Stern zu Stern zum *Santta Maria=Stärn im Pfannen=Styl* und landeten dann auf den *Skt. Adolf=Stärn=*

*Riesen=Esskurial,=West= / Promenade, der gewalltigen, Allmacht=Riesen=Stadt, Santta Maria=Stärn=Hall*. Nach dem Verweis auf ein Sittlichkeitsdelikt, das er an einem kleinen Mädchen verübt haben soll, seine Kreuzigung und Wiedererweckung durch die *allmächtige Instantz* bricht plötzlich Kriegslärm auf, und Adolf Wölfli beginnt über diesen Kriegsverlauf zu berichten, und zwar als „Die Riesen= / Schlacht von Santta Maria=Stärn=Hall=Nord“ (Adolf Wölfli 1984, S. 91. Text auf der Rückseite 5d). Als „Meine Wenigkeit, Skt. Adolf II., Jäger=General und Oberst=Fäld=Herr / der Gross=Gott=Vatter,=Riesen=Avantt=Garde“ machte Wölfli mit seiner „eigenen gewalltigen, / Kriegs=Armee, den gantzen und gesanten Elend, eine resches Ände und wahr nun, der glohr= / reiche Sieger der Riesen=Schlacht, von Santta Maria=Stärn=Hall“ (Adolf Wölfli, 1984, S. 92. Text auf Rückseite 5c) und lud dann im „gewalltigen, Skt Adolf=Stärn,=Riesen=Esskurial, zu einem zu einem all= / gemeine, gemühtlichen, Bankett“ (Adolf Wölfli, 1984, S. 92. Text auf der Rückseite 5f) ein, wo ein eingetretener Konflikt nach dem Erschießen des besiegten *Plewnaaischen Gross=Gross=Keiser, Fidelio* und das Fallenlassen eines Kruges durch Adolf Wölfli wiederum gelöst werden muss. So lässt sich auch in der illustrierten Zeitschrift „Über Land und Meer“ (39. Band, Jahrgang 1877/78) ein Bericht über die Schlacht von Plewna finden, was möglicherweise eine Anregung für seine Gestaltung gewesen sein mag. Das historische Ereignis ist auf die Zeit vom 20. Juli bis zum 10. Dezember 1877 bezogen mit der entscheidenden Belagerung sowie mehreren Schlachten im Russisch-Türkischen Krieg von 1877 bis 1878, in dem letztlich die türkische Armee unterlag. Adolf Wölfli war zu der Zeit zwischen 13 und 14 Jahre alt und als Verdingbub auf einem Bauernhof. Im rückseitigen Text (Abbildung 5d) greift er zudem mit der Erwähnung der heiligen *Santta Frieda von Neubrüke* bei Bern auf eine Kindheitserinnerung zurück, wo seine Familie 1872 bei Bern wohnte (vgl. Adolf Wölfli, 1984, S. 93). Bereits im zweiten Zion-Heft 19, S. 236, von 1919 bezieht er sich im rückseitigen Text zu der Blattfolge „Der Zion=Stärn in seiner natürlichen Informatiohn. Skt. Adolf=Gross=Gross=Gott=Vatter=Ei“ auf die „Schlacht bei Plevna“. In der historischen Übertragung ließe sich dieses Ereignis auch mit dem Ende des Ersten Weltkrieges 1918 und dem Versailler Vertrag 1919 in Verbindung bringen, und zwar als politische Transformation hinsichtlich der Idealisierung seiner Person als Friedensbringer.

Im Hinblick auf die bildlichen Formensprache scheint Adolf Wölfli allgemein auf symmetrische Muster, ähnlich Mandalaformen, polare Strukturgebungen, proportionale Zahlenverhältnisse in der Folge von 2:4:8:16:32:64 u.a. zu rekurrieren. Für ihn bildet die Zahl als

heilige Zahl einen Schlüssel in der Rückführung auf einen Nenner und wird von ihm als Algebra wahrgenommen. Seine Zahlensymbolik scheint demnach Entsprechungen zur griechischen Philosophie zu tragen – wie es Pythagoras in der Lehre zur Harmonie als erstes Naturgesetz benennt, d.h. *alles ist Zahl*. Weiterhin hat Pythagoras Musik als Sphärenklang im Kosmos betrachtet, was durch die Bewegung der Planeten in der Rotation um das zentrale Feuer zustande kommen soll. Musik bildet für ihn einen wesentlichen Faktor, der auch den Charakter einer Person formt und physische sowie mentale Probleme zu heilen vermag. In den Bildgestaltungen und Textreimen arbeitet gleichfalls Adolf Wölfli mit Klang und Rhythmus, d.h. der Oktave als acht Schritte in der Skala der diatonischen Sequenz. Frequenz und Oktave bilden Strukturen des Klanges seiner Bilder, wie z.B. in der Einfügung des Verhältnisses von 2:1 in dem Text zwischen den bildlichen Elementen. Adolf Wölfli scheint sich in seinen Bildgestaltungen auf Lebensstrukturen, ein rhythmisches Schwingen in der Polarität von Lebensphänomenen zu beziehen.

In Anbetracht dessen hat Adolf Wölfli den Rhythmus von Leben als visualisiertes Bild gestaltet, dem zugleich eine archaische Struktur als Wiederholung in ähnlicher Gestalt zukommt. Derart rekurriert er in den Bildern auf Erinnerungsspuren eines kosmischen Prinzips von Polarität und Wiederkehr, wo der innere Rhythmus des Herzschlags zu einer Sphärenmusik überleitet und einem kosmischen Seinszustand einverleibt wird. Unter diesem Gesichtspunkt entsprechen die Bilder Vibrationen, in denen das Selbst in der Symbolik eines achteiligen Glögli-Ringes oder positiv-negativ geformten Sterns als Ur-element eines kosmischen Funkens Gestalt erlangt. Adolf Wölfli wahrnt mit dieser ästhetischen Objektivationsstruktur Sprach- und Kommunikationsbezüge. Die erstellten Bildformationen ähneln Tafelbildern, die er stets neu und ergänzend zusammensetzt, ohne die vollkommene Harmonisierung des Selbst verwirklichen zu können. Regression bleibt unter diesem Gesichtspunkt stetiger Spannungsbezug, der eine Erneuerung im Ursprünglichen sucht und Aufklärung über einen archaischen Verstehenshorizont leistet. Über sie wird eine vergangene Struktur zur Sprache gebracht, die in ihrem morphischen Resonanzbezug die Beziehungsproblematik des Geschlechtlichen in vielfachen Variationen thematisiert. Das psychische Krankheitsbild erscheint in der Hinsicht bei Adolf Wölfli als unaufhörliche, zwanghafte Wiederkehr der Verarbeitung des Sexuellen und des komplementären Seinsbezugs, als synthetische Struktur im Ewigkeits-erleben von Raum und Zeit.

### III. Zur inneren Dynamik einer figuralen Symbolisierung und ihre Sinngebung

Bilder folgen einem inneren Monolog und symbolisieren in der Form eines Zustandsbildes der Vermittlung von Geist, Psyche und Soma. In ihrem Vorschein-Charakter als Übergangssymbol (vgl. Hampe, 1984, S. 146; 1999, S. 121 f.) vermögen sie auf zukünftige Entwicklungstendenzen zu verweisen bzw. unbewusste Problembereiche zu objektivieren. In dieser Dynamik kommt ihnen eine vitale Funktion zu, indem virulentes Material des Unbewussten einer Gestaltgebung unterliegt. Vielfach drückt sich in Form- und Farbstrukturen aus, was erst im Verlauf der Bearbeitung auch in eine mehr figurative Symbolgebung einfließen mag. Die Ausdrucksgebung folgt einer unbewussten Gestaltungsbildung, die der bewussten Aneignung noch nicht zugänglich ist.

Wie es bereits zu den figuralen Symbolbildungen bei der Textilarbeit in stammeskulturellen Lebenszusammenhängen und bei Adolf Wölfli im Rahmen seiner Aufenthalte in der Psychiatrie mit veränderter Weltsicht angesprochen wurde, entsprechen bildliche Gestaltungsformen kulturhistorischen und psychodynamischen Verarbeitungsformen. Sie offenbaren gleichfalls ein Wissen über die Welt und die Integration von Mensch und Natur, und zwar als identitätsbildende Grundstrukturen in der Rekonstruktion von Wirklichkeit. Im Rahmen der Volkskunst kommt ihnen dabei eine andere Funktion als im therapeutischen Setting zu. Um dies etwas zu veranschaulichen, möchte ich ergänzend auf einige Bildbeispiele eingehen, wobei ich mit der Bildgestaltung einer Frau beginne, die im Rahmen einer Fortbildungsveranstaltung zu Kunsttherapie entstanden.

In der ersten Spontanzeichnung von ihr ist bereits eine sich spitz nach oben drängende Form auffallend. Unabhängig von dem Erlebniszusammenhang, der mit einer zuvor gemachten Körperübung einherging, gestaltet sie als nächstes wiederum eine nach oben sich erhebende Keimform, die zudem in eine blaue Dreispießform ausläuft (Abbildung 6a). Auch in den beiden folgenden Gestaltgebungen, die jeweils aus ganz verschiedenen Erfahrungszusammenhängen hervorgingen, wiederholt sich diese Formgestalt zu weiteren Differenzierungen (Abbildung 6b/c). Dabei scheint das vierte Blatt zunehmend eine figurative Symbolik zu erlangen bzw. einen gewandelten Zugang zu eröffnen. Der Formgestalt (Abbildung 6a) – ähnlich einem keimenden, nach oben drängenden Trieb – kann die Bedeutung eines *Shifters* als hinweisendes Zeichen zukommen, wie es beispielsweise Roman Jacobsen (vgl. Holenstein, 1980) für die Linguistik herausgestellt hat. Über sie wird eine innerpsychische Dynamik symbolisiert, die einen sich wandelnden

Abbildungen 6a, b, c  
Bilder einer Klientin

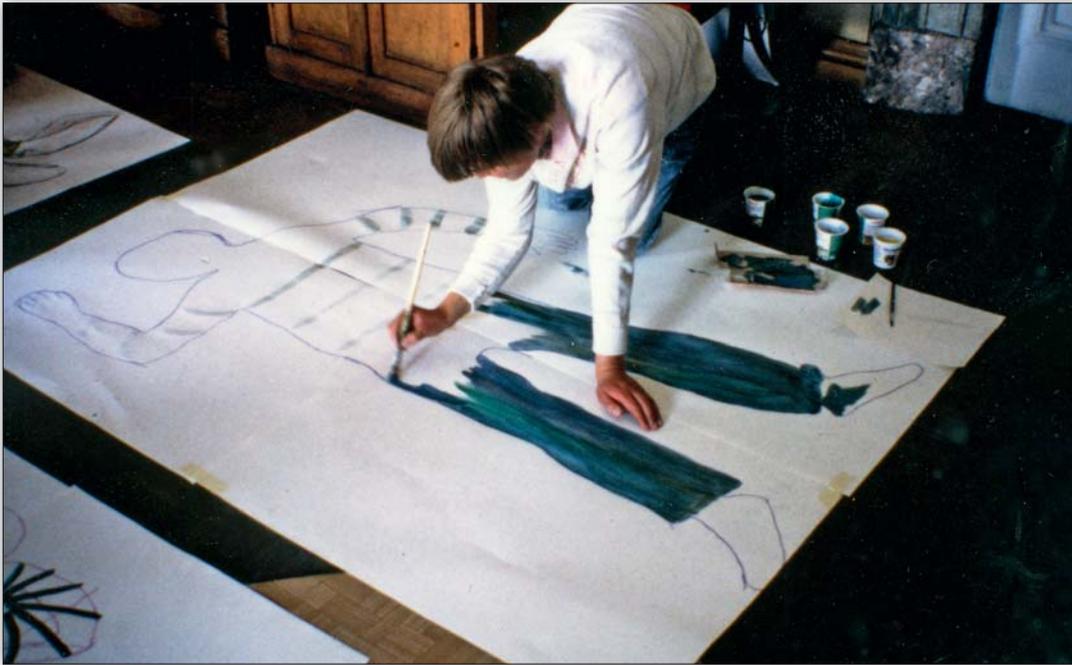


Zustand anzeigt bzw. auch auf ein gewandeltes Selbstverstehen in der lebenspraktischen Ausrichtung verweist. In der Vielschichtigkeit der bildlichen Symbolik offenbart sich demnach ein Zustandsbild, das in der Wiederholung einer Grundform zur Sprache kommt und sich damit zunehmend einer Bearbeitung öffnet. Es verweist auf die Einführung eines *Shifters*, der eine Kommunikationsbrücke ermöglicht, um blockierte Erfahrungszusammenhänge zu entschlüsseln (vgl. Hampe, 1988, S. 187 f.). Im Allgemeinen kann die bildliche Symbolisierung vielfältig sein, aus der sich Strukturformen herauslösen lassen, die in wiederholter Folge in den Bildgestaltungen Einlass finden. An ihnen lässt sich eine unbewusste Bearbeitungsform, eine Erinnerungsarbeit zu Lebensgehalten nachvollziehen bzw. eine therapeutische Intervention ansetzen, um im kreativen Akt der Bewältigung zu gewandelten, versöhnten Lebensgestaltungen zu gelangen.

Als Aspekt der Selbstüberschreitung trägt diese innerdynamische Gestaltungsform eine

schöpferische Dimension, indem Raum- und Zeitstrukturen sich aufzulösen scheinen. In der Hinsicht ist sie ganzheitlich bestimmt und formt sich in einem offenen Prozesskontinuum. Dies bedenkend, kommt den Bildgestaltungen als Kristallisationen, Umwälzungen oder Verschmelzungen ganzheitlicher Erfahrungsprozesse eine bildliche Intensität zu. Ähnlich einem evolutionären Prozess im Drängen nach Homöostase tragen sie eine dynamische Funktion. So ist beispielsweise die vorliegende Bildstruktur nicht nur in eine Richtung zu lesen, sondern gleichzeitig komplementär als Streben sowohl nach oben als auch nach unten. Es zeigen sich darin zwei Anteile des Selbst, die in Beziehung zueinander stehen und sich beständig in der bildlichen Formgebung Ausdruck verschaffen. Dabei ist auffallend, dass die in die obere rechte Ecke auslaufende Formgestalt mit einer dreigeteilten Linie im zweiten Bild (Abbildung 6a) sich im vierten Bild (Abbildung 6c) zu einem Dreispieß rechts zur Bildmitte verselbstständigt, während sich der innerdynamische Richtungsverlauf (vgl. Abbildung 6b) in zwei polare Formgestalten, d.h. einen Kopf mit Schellenkappe und einer scheinbar liegenden Meerjungfrau, verwandelt. In der Besprechung der Bildgestaltungen wurden über gemeinsames Betrachten und Verstehen ihrer Formgestalten Zugänge gefunden, die auch auf eine gewandelte Selbstfindung hindeuten. Im Allgemeinen können unterschiedliche Bearbeitungsformen zur Belebung der figuralen Symbolisierungen inszeniert werden, um Identifikationsbezüge zur Sprache zu bringen. Sei es über eine imaginative Begehung des Bildraumes im Finden eines Ortes des Verweilens, eine animistische Sprachgebung einzelner Teilaspekte, eine assoziative Anreicherung u.ä., jedes Mal erfolgt ein vertieftes sinnliches Erleben des Dargestellten, um Bildgehalte als Übergangssymbole trüchtig zu machen. In der Hinsicht ist der Zugang jeweils ein zustandsgebundener und kann infolgedessen in gewandelten Raum- und Zeitbezügen andere subjektive Identifikationsstützen tragen.

In diesem Fall sind in der bildlichen Gestaltung bereits Entwicklungsmomente bzw. Erlebnisaspekte in eine figurale Symbolik transformiert, die einer Dynamik unbewusster Selbstorganisation entsprechen. In der Synchronisierung dieser Formgestalt auf der Ebene einer dynamischen Diagonale von unten links nach oben rechts erfolgt zugleich eine Rückwendung auf elementare Formprinzipien als Ausdruck menschlicher Lebenserfahrung. Im Hinblick darauf stellen diese elementaren spontanen Bildgestaltungen eine komprimierte Form von dynamischen Erlebniszusammenhängen dar, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verschmelzen scheinen. Entsprechend dem schöpferischen Zeiterleben gehen sie mit einem Augenblicksbezug als Grenzer-



**Abbildungen 7a, b, c**

Imaginiertes Selbstbild eines Heimkindes aus Russland

fahrung einher, indem „nur das Jetzt als etwas außerhalb der Zeit liegendes bleibt“ (Loewald, 1974, S. 1057). Dieser Erlebniszusammenhang steht damit gegen eine Fragmentierung des Zeiterlebens, was einen Zerfall von Sinnzusammenhängen zur Folge hat, und für eine primäre Erlebnisfähigkeit in der ungetrennten Einheit von Selbst und Objekt (vgl. Hampe, 1984, S. 196 f.; 1999, S. 162 f.). Mittels der sinnlichen Erlebnisqualität wird eine Symbolisierung eines *Noch-Nicht*, des *Nicht-Identischen*, aktiviert. In ihrer ästhetischen Fundierung ist sie auch mit Erlebniszuständen einer infantilen Ursituation als Zerfließen von Raum und Zeit in der undifferenzierten Einheitserfahrung des fötalen Daseins verbunden. In Anlehnung daran symbolisiert sich in den Bildern auch eine Art Regeneration aus dem Ursprung in der Hinwendung zum mütterlichen Feld, dem Vergangenen, in Polarität zum hinaufstrebenden Zukünftigen.

Auf ganz andere Weise lässt sich in einem weiteren Gestaltungsbeispiel eine figurale Symbolisierung eines Lebensbildes auffinden. Es handelt sich um ein Selbstbild eines Mädchens aus Russland, das im Rahmen eines Workshops 1995 in St. Petersburg entstanden ist (Abbildungen 7a-c).

Als Sozialwaise, von der sich die Eltern unmittelbar nach der Geburt losgesagt haben, lebte sie wie viele andere in einem Heim für Lern- und geistig Behinderte. Sie soll bei der Geburt durch Anwendung einer Geburtszange ihr rechtes Augenlicht verloren haben und trug eine Augenklappe. Zudem lag bei ihr u.a. eine leichte sprachliche Behinderung vor, dagegen hatte sie sich im Rahmen der Olympischen Spiele für Behinderte, also Paralympics, durch ihre sportlichen Leistungen ausgezeichnet. Als Heimkind seit ihrer Geburt ohne Be-



ziehung zu ihren Eltern, wie es so manchen Kindern und Jugendlichen in Russland erging, hatte sie bei der Aufgabenstellung, sich selbst in einer Körperhaltung auf einen großen Papier umzeichnen zu lassen, wie sie am liebsten sein möchte, also klein, gebeugt, gestreckt u.a., eine Haltung mit erhobenem und gesenktem Arm breitbeinig stehend gewählt.

Nach der Partnerarbeit des Zeichnens der Umrisslinien des Körpers sollte ein jeder seine Körpergestalt so ausmalen, wie er sich wünschte zu sein, um danach einen idealen

Umraum dafür zu gestalten. Auffallend bei dieser Gruppenarbeit war, dass in der zusammengesetzten Teilnehmergruppe von Kindern und Jugendlichen eines Pionierlagers und eines Heims für Lern- und geistig Behinderte einige der Heimkinder am intensivsten an diesen Selbstbildern arbeiteten. So auch dieses Mädchen, das mit viel Sorgfalt sich und als imaginierten Umraum die Erde, auf der sie steht, mit Sonnen- und Sternenhimmel ausmalte. Immer wieder übermalte sie Teile, die ihr nicht passend genug erschienen. Sie war darin eigensinnig und ließ sich auch nicht von anderen davon abhalten. So wurde es ein Bild, an dem sie fast drei Tage lang malte. Am Schluss stellte es eine Szene dar, die mehr und mehr vom dunklen Blau des Nachthimmels bestimmt war. Mit großen braunen Schuhen und roten Socken steht sie auf der blauen Erde und scheint – entsprechend einer spiegelbildlichen Wahrnehmung – nach links zu schauen, der Seite ihres verbliebenen Augenlichtes. Die Sterne sind vom Blau des Himmels abgedunkelt worden, während das Licht der Sonne und des Mondes noch durchscheint. Im Ganzen scheint eine Transzendenz mitzuschwingen, wenn auch das tatkräftige Rot ihrer Socken und das kräftige Braun ihrer Schuhe auf einen aktiven Lebensbezug hinweisen mögen. Es ist der Pathos der Haltung, der beeindruckt, und zwar in der Hinwendung nach links und der scheinbaren Abwehr nach rechts.

Bei den anderen Teilnehmenden herrscht in den Selbstbildern im Vergleich zu ihrer Bildgestaltung eine Integration in eine Landschaft vor, mit Ausnahme eines Mädchens aus dem Pionierlager, das sich als Engel nach rechts gehend dargestellt hat. In dem Bild des Heimkindes scheint trotz der zentrierten Körperhaltung mit der angewinkelten Armhaltung, zwei Schaufeln eines Sonnenrades ähnlich, ein Spannungsbezug zwischen der linken und rechten Seite vorzuliegen. Sie entwirft in dem Bild einen kosmischen Raum, in dem sie sich ihrer selbst zu vergewissern scheint. Angesichts ihrer intensiven Bearbeitung des Bildes mag eine Identifizierung mit der Gestaltung eines gewandelten Selbstbildes vorliegen, indem sie sich mit beiden Augen sehend dargestellt hat. In dem Sinne mögen figurale Symbolisierungen Lebensentwürfen umfassen, die Orientierung Unterstützung geben können.

Die Integration des Menschen in Beziehung zum Mikro- und Makrokosmos hat die Menschen schon immer beschäftigt und ist in Bilddarstellungen auch hinsichtlich der Bewältigung von Ängsten symbolisiert worden. Im Rahmen alter Heilungsrituale von Stammeskulturen wird darauf Bezug genommen, d.h. unter Aktivierung ähnlich der verschiedenen Sinneserfahrungen – wie Hören, Riechen, Fühlen, Schmecken, Sehen u.a. – und der Vermittlung mit dem Mineral-, Pflanzen- und

Tierreich. Über die Verwendung der Elementarform eines Mandalamotivs mit der zentrierten Formgebung als bildliches Muster soll dabei eine Harmonisierung von Geist, Psyche und Soma erfolgen, indem diese wieder in Einklang mit dem Ursprünglichen der Natur gebracht werden. Im Sinne eines Wiedererkennens erfolgt Erneuerung, wobei eine Erkrankung als existenzielle Krise erfasst wird und eine Wiederherstellung des elementaren Bezugssystems als notwendig erscheint. In dem Zusammenhang sind Bildgestaltungen nicht von Dauer, sondern werden nach den Zeremonien vielfach ausgelöscht. Im Rahmen der Therapie werden dagegen erstellte bildliche Ausdrucksformen teilweise bewahrt, da sie in ihrer Symbolik auf Entwicklungsstadien verweisen bzw. als Identifikationsstützen in der Entfaltung von Lebensentwürfen wirksam werden können. Ähnlich zeremoniellen Bildgestaltungen beinhalten sie eine Wiedererinnerung im Elementaren und ein Widerstandspotenzial im Übergang zu Neuanfängen.

Auch die Trendwende der jüngeren Generation zu Körpergestaltungen über Tätowierungen im Sinne einer Einverleibung von symbolischen Gestaltungen scheint diesen frühen Musterbildungen zu folgen. Dabei handelt es sich aber um individuelle Zuordnungen oder um Anlehnungen an kulturelle Formstrukturen im Sinne einer Identitätsbildung und keine traditionell verankerte Darstellung als wiederholende Musterbildung. Dennoch – wenn Bilder erzählen, so verweisen sie auf den Prozess der Bearbeitung von Konflikten und Ängsten, auf ein Verstehen des Menschen in seinem Selbsterleben und seinen Lebensbezügen – auch in der Vergewisserung eines Ursprungsbezuges.

## Danksagung

Ich danke der Adolf-Wölfl-Stiftung für die freundliche Unterstützung.

## Literatur

- Adolf Wölfl Stiftung Kunstmuseum Bern (Hrsg.) (1976). *Adolf Wölfl*. Basel: Basilius.
- Baudrillard, J. (1982). *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz.
- Hampe, R. (1984). *Kunsttherapie – eine Form ästhetischer Praxis*. Universität Bremen: Dissertationsdruck.
- Hampe, R. (1988). Bildliche symbolisieren Prozess aus ethnopsychanalytischer Sicht. In: K. Matthies (Hrsg.), *Sinnliche Erfahrung – KUNST – Therapie* (S. 183-203). Universität Bremen.
- Hampe, R. (1990). *Bild Vorstellung. Eine Kunst und kulturpsychologische Untersuchung bild-*

- licher Formgebung.* Ammersbeck bei Hamburg: Verlag an der Lottbeck.
- Hampe, R. (1992). Die Thematisierung des weiblichen in den Bildern Adolf Wölfli. In: H. Hinterhuber, M. Heuser & O. G. Sayn-Wittgenstein (Hrsg.), *Liebe und Depression* (S. 167-174). Innsbruck, Wien: Verlag integrative Psychiatrie.
- Hampe, R. (1995a). Zu Sonnen- und Sternensymbolik in den bildnerischen Gestaltungsformen Adolf Wölfli. In: P. Gerlitz (Hrsg.), *Symbolon* (Bd. 12, Licht und Paradies, S. 165-184). Frankfurt am Main: Lang.
- Hampe, R. (1995b). *Frau und Geburt im Kulturvergleich.* Frankfurt am Main: Lang.
- Hampe, R. (1999). *Metamorphosen des Bildlichen.* Bremen: Universitätsdruck.
- Holenstein, G. (1980). *Von der Hintergebarkeit der Sprache.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ionescu, I. M. (1987). *Rumänische Übergangsriten.* Universität Münster: Dissertationsdruck.
- Jantsch, E. (1986). *Die Selbstorganisation des Universums* (3. Aufl.). München: dtv.
- Khan Majlis, B. (1984). *Indonesische Textilien. Wege zu Göttern und Ahnen.* Krefeld: Deutsches Textilmuseum.
- Loewald, H. W. (1974). Das Zeiterleben. *Psyche*, 12, 1053-1062.
- Lorenzer, A. (Hrsg.) (1986). *Kulturanalysen.* Frankfurt am Main: Fischer.
- Wölfli, A. (1984). *Adolf Wölfli (1864-1930). Werke aus einer Privatsammlung.* Bearb. v. E. Spoerri unter Mithilfe von S. Frey. Bern: Galerie Jürg Stuker.



**Prof. Dr. phil. habil. em. Ruth Hampe**

Studiengang Heilpädagogik  
 Katholische Hochschule Freiburg  
 mit dem Schwerpunkten Heilpädagogik,  
 Rehabilitation und Kunsttherapie,  
 approb. Kinder- und Jugendlichen-  
 Psychotherapeutin (KJP)  
 Katathym-imaginative Psychotherapie (KIP)  
 Hartwigstraße 34  
 D-28209 Bremen  
 hampe-ruth@t-online.de