

Ralf Matti Jäger

BEGRIFFSKLÄRUNG

KUNSTTHERAPIE

KÜNSTLERISCHE THERAPIE

KREATIVE THERAPIE

GESTALTUNGSTHERAPIE

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung des Grades eines Doctor rerum medicinalium

der Universität Witten/Herdecke

Fakultät für Gesundheit

Überarbeitete Fassung vom 11.1.2024

In Memoriam Prof. Dr. med. Peter F. Matthiessen (1944-2019)

Mit besonderem Dank an Prof. Dr. phil. Angela Martini

Dekan: Prof. Dr. med. Stefan Wirth

Erstgutachter: Prof. Dr. med. David Martin

Zweitgutachter: Prof. Dr. med. Friedrich Edelhäuser

Tag der Disputation: 4.11.2020

Online-Publikation der Dissertation am 11.11.2020

Zuletzt aktualisiert am 11.1.2024

*Für
Maja*

Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere an Eides statt, dass ich die zur Erlangung des Doktorgrades der Medizinwissenschaften vorgelegte Dissertation mit dem Thema *Gestaltungstherapie, Kreative Therapie, Künstlerische Therapie, Kunsttherapie – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte, Gemeinschaftsbildung und Identitätsklärung* selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und die in der Arbeit verwendete Literatur vollständig zitiert habe.

Ich habe diese Dissertation weder in dieser noch in einer ähnlichen Form an einer anderen Hochschule eingereicht.

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized first name followed by a surname and a long horizontal flourish.

Abstract

Die Ursprünge der Oberbegriffe *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie*, *Künstlerische Therapie(n)* und *Kunsttherapie* sind heute selbst in Fachkreisen kaum bekannt (Kap. 1.1). Schulenstreitigkeiten haben seit den 1980er Jahren zu einem Gebrauch dieser Bezeichnungen geführt, der wohl den Abgrenzungsbedürfnissen und subjektiven Intentionen tonangebender Persönlichkeiten diene, nicht aber einer inhaltlichen Klärung der Begriffe. Vor diesem Hintergrund ist die vorliegende Forschungsarbeit zuallererst ein Beitrag zur Begriffsklärung (Kap. 2).

Der tiefere Grund für das Entstehen dieser Forschungsarbeit ergibt sich jedoch aus der Kernfrage des Fachgebietes: *Was sind die spezifischen Wirkprinzipien des in Rede stehenden Therapieverfahrens?* Wie kommt die therapeutische Wirkung zustande? Diese Frage ist sehr weitgreifend. Mit Blick auf die vier genannten Oberbegriffe ergibt sich konkret die Frage, welches zentrale therapeutische Wirkprinzip jeweils geltend gemacht wird: die *Gestaltung*, die *Kreativität*, das *Künstlerische* oder die *Kunst*? Die Untersuchung der Begriffsbildungen zeigt, dass sich alle vier Ansätze, auch dort, wo gegen den Begriff *Kunst* argumentiert wird, im Kern auf die *Kunst* beziehen (Kap. 3.1.1). Die *Kunst* ist das zentrale Wirkprinzip dieses Therapieverfahrens.

Allerdings zeigt sich auch, dass alle vier namensprägenden Persönlichkeiten über teils bereits damals, in jedem Falle aber heute veraltete Kunstbegriffe verfügten (Kap. 3.1.2). Weder ist die Verbindung des Begriffs *Kunst* mit Idealen der Vergangenheit (Akademismus) für das 21. Jahrhundert zeitgemäß, noch ist die im allgemeinen Sprachgebrauch weit verbreitete Reduktion des Begriffs *Kunst* auf die bildenden Künste zukunftsweisend, da diese implizit mit einer Hierarchisierung der Künste, d.h. einer Aufwertung der bildenden Künste und einer Abwertung der Künste Musik, Poesie, Tanz und Theater verbunden ist. Deshalb schließt die vorliegende Studie mit Ideen zu einem für das 21. Jahrhundert angemessenen, integrativen, d.h. nicht-ausgrenzenden, nicht-hierarchisierenden, nicht an veraltete Auffassungen gebundenen, sondern alle Künste und die verschiedensten Kunstauffassungen gleichwertig umfassenden Kunstbegriff (Kap. 3.1.3).

Vor dem Hintergrund dieses Kunstbegriffs würde es allerdings Sinn machen, die Bezeichnung *Kunsttherapie* als Oberbegriff über das gesamte Fachgebiet zu verwenden, da die *Kunst* als das Ureigene, Unverwechselbare und zentrale therapeutische Wirkprinzip dieses Therapieverfahrens auf diese Weise prägnant herausgestellt würde (Kap. 3.1.4).

Abstract (english)

The origins of the german generic terms *Gestaltungstherapie* (\approx forming therapy), *Kreative Therapie* (creative therapy), *Künstlerische Therapie* (\approx artistic therapy) and *Kunsttherapie* (art therapy) are nowadays mostly unknown even among experts. Disputes among different schools of thought since the 1980^{ies} have lead to a use of these terms, which served more the personal need of making distinctions than making these terms clear regarding their content. Against this background the research at issue is at first a clarification and explanation of terms.

But the underlying reason for this research arises from the key question of this field: What are the specific *therapeutic mechanisms* of the treatment method in question? Looking at the four named generic terms with regard to this key question it is one particular question that occurs: What is the central therapeutic force used here: is it *forming*, is it *creativity*, is it something *artistical* or is it *art*?

The investigation shows, that all four approaches – even when the argumentation goes explicitly against the use of the word art – refer to *art* as their deeper core. Art is the central therapeutic force used in this treatment method.

However the inquiry shows also that the four namesakes had concepts of the term art, which were partly already outdated during their time, but surely are nowadays. Neither is the connection of the term *art* with ideals of the past (mostly the academism of the 19th century) contemporary, nor is the wide spread reduction of the word art to the fine arts in common language a step into future. The latter carries implicitly a hierarchization of the arts in it, upgrading the fine arts as the real arts and devaluating music, poetry, dance and theatre as not real arts. That's why the research at issue concludes with ideas to the term art which fit the need of the 21st century being non-exclusionary, non-hierarchical, not bound to outdated conceptions, but integrating equally all the arts (music, dance, painting, sculpture, poetry, theatre, architecture and so on) and all kinds of conceptions of art.

Against the background of this innovative term of art it would indeed make sense to use the word *art therapy* as the generic term for the whole therapeutic method. Doing so it would be highlighted what is the very own, original, unique and distinct therapeutic force of this treatment method: it's art.

INHALTSVERZEICHNIS

Abstract.....	5
Abstract (english).....	6
1. GEMEINSCHAFTSBILDUNG AUF UMWEGEN.....	10
1.1 Historischer Hintergrund.....	10
1.1.1 Versuch eines Überblicks über die Entstehung der Oberbegriffe	15
Tabelle zum ersten Auftreten der Oberbegriffe	20
1.1.2 Zur Terminologie der Berufsverbände	21
1.1.3 Probleme mit den ungeklärten Begriffsverwendungen.....	25
1.2 Fragestellung.....	41
1.3 Methode	41
2. UNTERSUCHUNGEN ZUR BEGRIFFSGESCHICHTE	46
2.1 Die Entstehung der Bezeichnung <i>Gestaltungstherapie</i>	48
2.1.1 Kunst, Bildnerie und Gestaltung in Psychiatrie und Psychotherapie (1907).....	48
2.1.2 Günter Clausers Vorschlag des Oberbegriffs Gestaltungstherapie (1960)	61
2.1.3 Die Methoden der Gestaltungstherapie	63
2.1.4 Gestaltungstherapie als tiefenpsychologisches Verfahren.....	65
2.1.5 Der implizite Bezug auf die moderne Kunst	67

2.1.6	Abgrenzung von der Beschäftigungstherapie	72
2.2	Die Entstehung der Bezeichnung <i>Künstlerische Therapie</i>	78
2.2.1	Der Auftrag zur Entwicklung der <i>Künstlerischen Therapie</i> (1927)	78
2.2.2	Steiners Kunstauffassung	81
	Tabelle zum Dreischritt in Steiners Kunstauffassung.....	84
2.2.3	Die therapeutische Wirkung der Künste.....	86
2.2.4	Von der Eurythmie zur Heileurythmie.....	88
2.2.5	Die geopferte Kunst	90
2.2.6	Von der Kunst zur Künstlerischen Therapie	97
2.3	Die Entstehung der Bezeichnung <i>Kunsttherapie</i>	101
2.3.1	Der Impuls des Sozialen Wirkens der Kunst (1964).....	101
2.3.2	Die Mittenstellung der Kunst bei Friedrich Schiller	106
2.3.3	Rudolf Steiners psychologische und physiologische Dreigliederungen	115
	Tabelle: Schillers Anthropologie und Steiners Dreigliederungen	119
2.3.4	Steiners soziale Dreigliederung.....	121
	Tabelle: Dreigliederung des sozialen Organismus	123
	Tabelle: Vergleich von Schillers Staatsutopie und Steiners Sozialer Dreigliederung.....	127
2.3.5	Die Entstehung des Oberbegriffs Kunsttherapie	127
2.3.6	Der Künstler der Zukunft.....	142
2.3.7	Der künstlerische Sinn	145
	Tabelle: Steiners Konzept vom künstlerischen Sinn und Schillers drei Prinzipien	148
2.3.8	Schattenseiten der wahren Kunst	149

2.4 Die Entstehung der Bezeichnung <i>Kreative Therapie</i>	160
2.4.1 Une thérapie créative (1965).....	160
2.4.2 Petzolds Kreativitätsbegriff und die kreativen Medien	163
2.4.3 Vermeidung des Kunstbegriffs im therapeutischen Kontext	168
2.4.4 Unklarheiten in der Begriffsverwendung.....	170
2.4.5 Polemik gegen die Kunsttherapie	172
2.4.6 Umdeutung des Begriffs Kunsttherapie.....	178
2.4.7 Die distanzierte Haltung zur Kunst	182
2.5 Zusammenfassungen zu den vier Begriffsprägungen	186
2.5.1 Die Gestaltungstherapie nach Günter Clauser	186
2.5.2 Die Kreative Therapie nach Hilarion Petzold.....	187
2.5.3 Die Künstlerische Therapie nach Margarethe Hauschka	188
2.5.4 Die Kunsttherapie nach Siegfried Pütz	189
3. ZUR IDENTITÄTSKLÄRUNG IM 21. JAHRHUNDERT	191
3.1 Differenzen & Einigkeit.....	191
3.1.1 Einigkeit im Rückbezug auf die Künste.....	191
3.1.2 Differenzen im Kunstbegriff	193
3.1.3 Zum Kunstbegriff im 21. Jahrhundert	197
3.1.4 Der Oberbegriff.....	200
Grafik: Oberbegriff Kunsttherapie und einzelne Therapieformen	
.....	206
3.2 Was offen bleibt.....	209
4. QUELLENVERZEICHNIS.....	211

1. GEMEINSCHAFTSBILDUNG AUF UMWEGEN

1.1 Historischer Hintergrund

Die Wirkung der Kunst (Architektur, Plastik, Tanz, Theater, Malerei, Musik, Graphik und Poesie) auf die Seele des Menschen ist so alt, wie die Kunst selbst¹.

¹ Die dezidiert therapeutische Wirkung der Kunst hat beginnend in der Steinzeit viele Vorstufen, die in dieser Arbeit aber nicht dargestellt werden können. Zur historischen Entwicklung der modernen Gestaltungstherapie/ Kreativen Therapie/ Künstlerischen Therapie(n)/Kunsttherapie gibt es eine Fülle einzelner Beiträge. Wissenschaftliche Übersichten über die Gesamtheit dieser Beiträge liegen leider nicht vor. Auch dies ist ein Forschungsdesiderat. Von daher sollen hier einige wesentliche Beiträge genannt werden. Die Angaben in den folgenden Beiträgen widersprechen sich bisweilen und müssen kritisch und vergleichend durchgesehen werden. Auf einige der Beiträge wird im folgenden Text noch inhaltlich Bezug genommen. Siehe: Ernst Speer: *Das Gestalten*. In: Ders.: *Der Arzt der Persönlichkeit. Grundlagen, Arbeitsweisen, Aufgaben der ärztlichen Psychotherapie*. Stuttgart 1949, 186-204. Walter Simon: *Abriss einer Geschichte der Musiktherapie*. In: Gerhart Harrer (Hg.): *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*. Jena 1975, 135ff. Johanna v. Schulz: *Heilende Kräfte in der Musik*. München 1981, 11ff. Agathe Lorenz-Poschmann: *Therapie durch Sprachgestaltung. Beiträge zur heilenden Kraft der Sprache*. Dornach 1981. Eberhard Manfred Biniek: *Psychotherapie mit gestalterischen Mitteln*. 1. Aufl. 1983. 2. Aufl. Darmstadt 1992. Hans-Günther Richter: *Pädagogische Kunsttherapie*. 1. Aufl. 1984, 3. Aufl. Hamburg 2005. Hilarion Petzold, Ilse Orth (Hg.): *Poesie und Therapie. Über die Heilkraft der Sprache. Poesietherapie, Bibliotherapie, Literarische Werkstätten*. 1. Aufl. 1985. 3. Aufl. Paderborn 1995. K. H. Türk: *Der Kunsttherapeut – zur Charakteristik einiger Unterrichtsmethoden* und Karl-Heinz Menzen: *Ansätze der Kunsttherapie*. Beide in: K.H. Türk und J. Thies (Hgs.): *Therapie durch künstlerisches Gestalten. Wider die Handlungsverarmung unserer Zeit*. Stuttgart 1986, 102-105. Martin Schuster: *Kunsttherapie – Die heilende Kraft des Gestaltens*. 1. Aufl. 1986, 5. Aufl. Köln 2003. Lutz von Werder: *... triffst Du nur das Zauberwort. Eine Einführung in die Schreib- und Poesietherapie*. München, Weinheim 1986. Meike Aissen-Crewett: *Kunsttherapie. Kunst – Psychotherapie – Psychiatrie – (Sozial-)Medizin – Pädagogik. Zusammenfassungen von internationalen Zeitschriftenaufsätzen 1972–1984 nebst einem Lexikon der Fachbegriffe*. Köln 1986. Fe Reichelt: *Ausdrucks-tanz und Therapie*. (1. Aufl. 1987) 3. Aufl. Frankfurt am Main 1989. Hadassa K. Moscovici: *Vor Freude tanzen, vor Jammer halb in Stücke geben. Pionierinnen der Körpertherapie*. Frankfurt am Main 1989. Hilarion Petzold; Ilse Orth (Hg.): *Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie*. In 2 Bänden. 1. Aufl. 1990. 4. Aufl. Bielefeld und Locarno 2007. Hilarion Petzold; Johanna Sieper: *Die neuen – alten – Kreativitätstherapien. Marginalien zur Psychotherapie mit kreativen Medien*. In: Petzold, Orth 2007, Bd. II, 519-548. Jutta Dunkel, Peter Rech: *Zur Entwicklung und inhaltlichen Bestimmung des Begriffes ›Kunsttherapie‹ und verwandter Begrifflichkeiten*. In: Petzold, Orth 2007, 73-92. Judith Aron Rubin (Hg.): *Richtungen und Ansätze der Kunsttherapie. Theorie und Praxis*. Karlsruhe 1991. Herbert Bruhn: *Geschichte der Musiktherapie*. In: Herbert Bruhn; Rolf Oerter; Helmut Rösing (Hgs.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Hamburg 1994. Monika Nöcker-Ribaupierre: *Geschichte, Methoden und Anwendungsgebiete der Musiktherapie*. In: Werner Kraus (Hg.): *Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie*. (1. Aufl. 1998). 3. Aufl. München 2011, 30ff. Roswitha Bader, Peter Baukus, Andreas Mayer-Brennenstuhl (Hg.): *Kunst und Therapie. Eine Einführung in Geschichte, Methode und Praxis der Kunsttherapie*. Nürtingen 1999. Hildegard Pütz: *Anthroposophische Kunsttherapie. Impuls, Beruf und Weg*. In: Der Merkurstab, Heft 1, 2000, 53.

Das moderne Therapieverfahren, in dem mit den Künsten therapeutisch gearbeitet wird, hat sich nach heutigem Forschungsstand in Europa Anfang des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der großen sozialen und kulturellen Umbrüche entwickelt, die mit Stichworten angedeutet sind wie Arbeiterbewegung, Soziale Frage, Frauenbewegung, Jahrhundert des Kindes (Ellen Key), Reformpädagogik, Jugendbewegung, Wandervogel, Zurück zur Natur, Reformbewegung, Phänomenologie, Psychoanalyse, Anthroposophie, dialogische Philosophie (Scheler, Buber, Rosenzweig), Soziologie (Weber), Kunsterziehung, neuer Tanz (Isadora Duncan), Kunst »der Verrückten (Réja), Kunst der Wilden, »Negerkunst«², Kinderkunst, Volkskunst, neue Malerei (Expressionismus, Kubismus, Futurismus), Entdeckung der islamischen Kunst und Ornamentik, neue Musik (Mahler, Stravinsky, Schönberg, Debussy), Bildnerei der Geisteskranken (Prinzhorn) etc.

In den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden grundlegende Haltungen, Auffassungen und Konzepte, die in je unterschiedlicher Weise die Grundlagen der heutigen *Gestaltungstherapie*, *Kreativen Therapie(n)*, *Künstlerischen Therapie(n)*, *Kunsttherapie(n)* bilden; beispielsweise in der Praxis und The-

Jg. S. 17-19. Karl-Heinz Menzen: *Eine kleine illustrierte Geschichte der Kunsttherapie*. Butzbach-Griedel 2000. Herbert Bruhn: *Musiktherapie. Geschichte – Theorien – Methoden*. Göttingen 2000. Karl-Heinz Menzen: *Grundlagen der Kunsttherapie*. 1. Aufl. 2001. 2. Aufl. 2004, 3. Aufl. München 2009. Meike Aissen-Crewett: *Grundlagen und Grundbegriffe der Dramatherapie. Aisthesis, Paideia, Therapiea*. Potsdam 2003. Amelie Soyka (Hg.): *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin 2004. Flora von Spreti, Philipp Martius, Hans Förstl (Hgs.): *Kunsttherapie bei psychischen Störungen*. 2. Aufl. München 2012. Elke Willke: *Tanztherapie. Theoretische Kontexte und Grundlagen der Intervention*. 1. Aufl. 2007. 2. Aufl. Bern 2013. Karl-Heinz Menzen: *Heil-Kunst: Entwicklungsgeschichte der Kunsttherapie*. Freiburg im Breisgau 2017. Eine Auflistung aller Dissertationen und Habilitationen zur Musiktherapie von 1822-2017 findet sich unter www.uni-muenster.de unter dem Stichwort Musiktherapie Dissertationen. Eingesehen am 6.2.2019.

² Diesen Ausdruck gebrauchte Maurice de Vlaminck im Jahr 1905 keineswegs abwertend, nachdem er erste Plastiken von naturverbunden lebenden Kulturen Afrikas gesehen hatte: »Ich war zugleich entzückt und bestürzt. Die Negerkunst erschien mir in ihrer ganzen Größe. Als Derain kam, verschlug es ihm beim Anblick der weißen Maske die Stimme [...]. Er nahm die Maske mit und hing sie in seinem Atelier in der Rue Tourlaque an die Wand. Als Picasso und Matisse sie bei Derain sahen, waren sie ganz ergriffen. Von diesem Tage an begann die Jagd auf Negerkunst.« Zitiert nach: Gerd Pressler: *L'art Brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn*. Köln 1981, 16. Zeitgleich entstand das Interesse bei den deutschen Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff usw. Vorfahr dieser Öffnung für nicht-europäische Kunst ist Paul Gauguin mit seinen Reisen in die Südsee.

orie zum modernen Tanz (vorneweg Isadora Duncan³, dann Rudolf von Laban, Mary Wigman, Gret Palucca⁴ usw.), zur modernen Malerei (z.B. Franz Marc, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Wilhelm Worringer⁵), zur neuen Musik (Arnold Schönberg⁶), der Tanzpädagogik (Rudolf von Laban, Emile Jacques-Dalcroze, Mary Wigman⁷), der neuen Kunstpädagogik (Franz Cizek, Johannes Itten, Victor Löwenfeld⁸), der Kunsterziehungsbewegung (Alfred Lichtwark⁹), der Reformpädagogik (z.B. Eugenie Schwarzwald¹⁰, Rudolf Steiner¹¹, Siegfried Bernfeld¹² etc.), der Heilpädagogik (Jan Daniel Georgens und Heinrich Marianus Deinhardt¹³) etc.

³ Isadora Duncan: *Der Tanz der Zukunft*. Übersetzt und eingeleitet von Karl Federn. Leipzig 1903. Insbesondere das Vorwort von Karl Federn liest sich wie eine Einleitung zu dem, was sich in den folgenden Jahren mit dem expressionistischen Umbruch in allen Künsten ereignen sollte.

⁴ Gret Palucca ist besonders zu erwähnen, da sie über den Expressionismus ihrer Lehrerin Mary Wigman hinausging. Sie tanzte nicht, um etwas darzustellen, auszudrücken oder zu interpretieren, sondern um zu tanzen. Sie tanzte beispielsweise 1923 nicht, um *das Fließen* zum Ausdruck zu bringen. Sie war selbst das Fließen, sie tanzte *fließend*. Sie tanzte um des Leibes, der Bewegung, des Raumes, der Zeit, der ästhetischen Qualitäten, des tanzenden Menschen willen, und leitete damit ein, was heute vielfach Grundhaltung des freien Tanzes ist. Siehe: Peter Jarchow, Ralf Stabel: *Palucca. Aus ihrem Leben – Über ihre Kunst*. Berlin 1997, 31.

⁵ Wassily Kandinsky und Franz Marc (Hgs.): *Der blaue Reiter*. (1. Aufl. München 1914). 4. Aufl. München 1984. Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. 1. Aufl. 1908. Tübingen 1959. (Für den Hinweis auf Worringer danke ich Karl-Heinz Menzen.)

⁶ Siehe z.B. Arnold Schönberg: *Das Verhältnis zum Text*. In: Kandinsky, Marc 1914/1984, 60-75.

⁷ Emile Jaques-Dalcroze: *Rhythmus, Musik und Erziehung*. Basel 1921. Rudolf von Laban: *Gymnastik und Tanz*. Oldenburg i.O. 1926. Mary Wigman: *Die Sprache des Tanzes*. 1. Aufl. 1963. 2. Aufl. München 1986. Siehe auch: Hedwig Müller und Patricia Stockmann: »...jeder Mensch ist ein Tänzer.« *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen 1993.

⁸ Siehe: Ludwig Münz und Victor Löwenfeld: *Plastische Arbeiten Blinder*. Brünn 1934. Diese Arbeit hat sowohl Siegfried Pütz wie auch Edith Kramer beeinflusst.

⁹ Siehe: Julius Gebhard: *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg 1947.

¹⁰ Siehe: Robert Streibel (Hg.): *Eugenie Schwarzwald und ihr Kreis*. Wien 1996 und Alice Herdan-Zuckmayer: *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen*. Frankfurt am Main 1979.

¹¹ Rudolf Steiner: *Anthroposophische Menschenkunde und Pädagogik. Neun öffentliche Vorträge, gehalten zwischen dem 25. März 1923 und dem 30. August 1924 in verschiedenen Städten*. (1. Veröffentlichung der Vorträge seit 1927) Dornach 1979.

¹² Siehe: Hildegard Stumpf: *Die bedeutendsten Pädagogen*. Unter wissenschaftlicher Mitarbeit von Bettina Kruhöffler und Michael Wirries. Wiesbaden 2007. Zu Bernfelds Einfluss auf Edith Kramer siehe: Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 35 u. 22f.

¹³ Siehe: Heinrich Deinhardt: *Beiträge zur Würdigung Schillers*. Stuttgart 1922. Hans-Günther Richter: *Pädagogische Kunsttherapie*. Düsseldorf 1984, 95-97. Karl-Heinz Menzen: *Grundlagen der Kunsttherapie*. 1. Aufl. 2001. 2. Aufl. München 2004, 30f.

So entwickelten sich die ersten Ansätze zu einem *Therapeutischen Theater* durch Vladimir Iljine (1908)¹⁴, dem Malen in der *Analytischen Psychologie* durch C. G. Jung (1914), der *Heileurythmie* (einer Form von *Tanztherapie*) durch Rudolf Steiner (1921)¹⁵, einer *Tanzpädagogik*, die von therapeutischen Impulsen durchzogen ist, durch Rudolf von Laban (1913)¹⁶ und Emile Jacques-Dalcroze (1926)¹⁷, dem *Stehgreiftheater* durch Jakob Levy Moreno (1924)¹⁸, der *Künstlerischen Therapie* als Maltherapie durch Margarethe Hauschka (1927), der *therapeutischen Sprachgestaltung* durch Martha Hemsoth (1927)¹⁹, dem Malen in der Psychoanalyse durch Ludwig Paneth (1928)²⁰, den ersten Ansätzen einer *Musiktherapie* im anthroposophisch-heilpädagogischen Kontext durch Edmund Pracht (1926) und Alois Künstler (1929)²¹, den ersten Ansätzen einer *Plasti-*

¹⁴ Nach meinen Recherchen müssen Vladimir Nikolajewitsch Iljines Schriften *Improvisiertes Theater-spiel zur Behandlung von Gemütsleiden* (1909) und *Kranke spielen Theater – ein Weg zur Heilung des Leibes und der Seele* (1910), die in russischer Sprache jeweils als Beilage des *Teatralny Kurier* in Kiew (Russland) erschienen waren, als die frühesten eindeutig auf die moderne Therapie mit den Künsten (hier die Theatertherapie) bezogenen Forschungsarbeiten angesehen werden. Eine deutsche Übersetzung liegt nicht vor. Das Vorhandensein dieser Schriften ist bekundet in: Hilarion Petzold: *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft*. Paderborn 1972, 308 und ebenfalls durch Hilarion Petzold in: Klaus Matthies (Hg.): *Sinnliche Erfahrung – Kunst – Therapie. Beiträge zum Bremer Symposium 1986*. Bremen o. J. (1986), 254.

¹⁵ Rudolf Steiner: *Heileurythmie. 6 Vorträge gehalten vom 12. bis 17. April 1921 am Goetheanum, 1 Vortrag gehalten am 28. Oktober 1922 in Stuttgart*. Dornach 1930. (heute GA 315 Dornach 2003).

¹⁶ Rudolf von Labans neuer Impuls eines Tanzens aus dem eigenen Körperempfinden heraus und in Abwendung vom Ballett entfaltete sich ab 1913 auf dem Monte Verità in Zusammenarbeit mit den Tänzerinnen Mary Wigman, Katja Wulf und Suzanne Perrottet (siehe: <https://mediaguide.monteverita.org/de/geschichte/1904>, eingesehen am 10.11.2023). Inhaltlich siehe: Rudolf von Laban: *Gymnastik und Tanz*. Oldenburg i.O. 1926. Mary Wigman: *Die Sprache des Tanzes*. 1. Aufl. 1963. 2. Aufl. München 1986. Siehe auch: Hedwig Müller und Patricia Stockmann: »... jeder Mensch ist ein Tänzer.« *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen 1993.

¹⁷ Emile Jaques-Dalcroze: *Rhythmus, Musik und Erziehung*. Basel 1921.

¹⁸ Siehe: Friederike Scherr: *Jakob Levy Moreno im Flüchtlingslager Mittendorf a. d. Fische – eine Spurensuche*. In: Michael Wieser, Christian Stadler (Hgs.): *Jakob Levy Moreno. Mediziner, Soziometriker und Prophet – eine Spurensuche*. Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie. Sonderheft 5/2013, 26-29.

¹⁹ Siehe: Barbara Denjean-von Stryk und Dietrich von Bonin: *Therapeutische Sprachgestaltung*. Dornach 2003.

²⁰ Ludwig Paneth: *Über eine neue analytisch-synthetische Methode der Psychotherapie*. In: Wladimir Eliasberg (Hg.): *Bericht über den III. allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Baden-Baden 20.-22. April 1928*. Leipzig 1929, S. 244-246. Ders.: *Diskussion zu Ziele der Psychotherapie von C. G. Jung und zu den Referaten der Herren v. Hattingberg und Heyer*. In: Walter Cimal-Altona (Hg.): *Bericht über den IV. allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Bad Nauheim 11. bis 14. April 1929*. Leipzig 1929, 67-68. Ders.: *Form und Farbe in der Psychotherapie. Ein neuer Weg zum Unbewussten*. In: *Der Nervenarzt*, Heft 2, Jg. 1929, S. 326-337

²¹ Ein erster Aufsatz von Edmund Pracht mit dem Titel *Zur Musikpflege in der Heilpädagogik* ist 1927 in der Zeitschrift *Natura – Eine Zeitschrift zur Erweiterung der Heilkunde nach geisteswissenschaftlicher Menschenkunde* erschienen (Natura, 2, 1927, 17-21). 1930 erschien ein Aufsatz zur »heilpädagog-

ziertherapie durch die Zusammenarbeit von Siegfried Pütz und Karl Schubert (1931)²², der *Poesietherapie* durch Jakob Levy Moreno (1937)²³, einer therapeutisch ausgerichteten *Stimmbildung* durch Valborg Werbeck-Svärdström (1938)²⁴, zu einer *Tanztherapie* in der Psychiatrie durch Marian Chace (1943)²⁵ in den USA und durch die Schweizerin Trudi Schoop ebenfalls in den USA (1947)²⁶ usw.²⁷

gischen Verwendung von Leier- und Glockenspiel« in dem Buch *Das seelenpflege-bedürftige Kind* (Dornach 1930). 1956 erschien der Aufsatz *Die Entwicklung des Musikerlebens in der Kindheit* in dem Buch *Heilende Erziehung – Vom Wesen seelenpflege-bedürftiger Kinder*, in dem Pracht die anthroposophische Auffassung des Zusammenhanges der Intervall-Stimmungen mit der gesunden Entwicklung des Kindes darlegt (Arlesheim 1956).

²² Siegfried Pütz: »Die Kunst ist eine Art von Erkenntnis...« In: *Die Menschenschule*. Basel 1966, Heft 8/9. S. 256.

²³ Nach: Hilarion Petzold, Ilse Orth (Hgs.): *Poesie und Therapie. Über die Heilkraft der Sprache. Poesietherapie, Bibliotherapie, Literarische Werkstätten*. 1. Aufl. 1985. Paderborn 1995, 26.

²⁴ Valborg Werbeck-Svärdström: *Die Schule der Stimmenthüllung*. Breslau 1938. 4. Aufl. Dornach 2010. Siehe: www.biographie.kulturimpuls.org. Stichwort: Werbeck-Svärdström. Eingesehen am 26.4.2017.

²⁵ Marian Chace: *Use of Dance Action in a Group Setting*. In: *The American Psychiatric Association Meetings*. Los Angeles 1943.

²⁶ Zur Datierung siehe: Hadassa K. Moscovici: *Vor Freude tanzen, vor Jammer halb in Stücke gehen. Pionierinnen der Körpertherapie*. Frankfurt am Main 1989, 168. Schoop beschreibt ihre Anfänge sehr eindrücklich und lehrreich selbst: Trudi Schoop: ...*komm und tanz mit mir! Ein Versuch, dem psychotischen Menschen durch die Elemente des Tanzes zu helfen*. Erste englischsprachige Auflage 1974, Zürich 1981, 19ff.

²⁷ Karin Dannecker schrieb im Jahr 2003, »dass die Kunsttherapie nicht in Deutschland erfunden wurde, sondern in den USA und England schon eine lange Geschichte vorweisen konnte« (Karin Dannecker: *Internationale Perspektiven der Kunsttherapie*. Graz 2003, 18f.). Sie verweist auf die Entstehung der *Art Therapy* bei Margaret Naumburg in den 1940er Jahren. Die Auffassung, dass die Kunsttherapie in den USA entstanden sei, entspricht den Überzeugungen in den USA (siehe z.B. Judith Aron Rubin: *Introduction to Art Therapy. Sources and Resources* (1. Aufl. 1999. 2. Aufl. New York 2010, 57ff.), jedoch nicht den Tatsachen. Dannecker, die in den 70er/80er Jahren in den USA bei Edith Kramer studiert hatte (siehe: Edith Kramer Gesellschaft Wien (Hg.): *Edith Kramer. Pionierin der Kunsttherapie*. Wien/New York/Grundlsee. Wien 2016, 43ff.), bezieht den Begriff *Kunsttherapie* allein auf die bildenden Künste. Auch das war in den USA üblich und hat sich erst in den allerletzten Jahren geändert (siehe Kap. 3.1.4 dieser Arbeit). Der Fokus auf die bildenden Künste führt jedoch zu einer Blickverengung. Wie in dieser Arbeit deutlich wird, hat sich die moderne Therapie mit den Künsten zeitgleich mit der Entstehung des Expressionismus und zeitgleich bei *allen* Künsten seit 1908 in Europa entwickelt. Diese Entwicklung hat selbstverständlich Vorstufen im 19. Jahrhundert, auf die in dieser Arbeit jedoch nicht eingegangen werden kann. Auch die von Dannecker ausdrücklich genannte Margaret Naumburg war von Impulsen aus Europa angeregt, namentlich von Freud, Jung und Herbert Read (siehe: Margaret Naumburg: *An Introduction to Art Therapy. Studies of the Free Art Expression of Behaviour Problem Children and Adolescents as a Means of Diagnosis and Therapy*. 1. Aufl. 1950. Reprint der 3. Auflage von 1973. New York 2008, VIIIff.). Jung hatte seine Patienten seit etwa 1914 zum Malen angeregt. Ebenso hatte Edith Kramer, Danneckers Lehrerin, die Uripulse zur Entwicklung ihrer *Art Therapy* in den 20er und 30er Jahren in Wien durch die Kunstpädagogin Trude Hammerschlag (1899-1930), eine Schülerin des Kunstpädagogen Franz Cizek, und die Bauhauskünstlerin Friedl Dicker (1898-1944), die maßgeblich von den kunstpädagogischen Ideen Johannes Itens geprägt war, erfahren (siehe: Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 47 und Edith Kramer: *Art as Therapy. Collected Papers*. London 2000, 20f.). Von einem »geschichtliche[n] Vorsprung der angelsächsischen Kunst-

1.1.1 Versuch eines Überblicks über die Entstehung der Oberbegriffe

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts sind viele Bezeichnungen für diese neue Therapieform mit den Künsten entstanden, von denen manche direkt als Oberbegriffe geprägt, andere später als solche verstanden wurden²⁸.

- C. G. Jung sprach seit 1916 im Kontext des Malens in der Psychotherapie von *Gestaltung* und vermied damit den Begriff Kunst²⁹. Für seine neue Vorgehensweise prägte er jedoch keine eigenständige Bezeichnung, da er sie als Teil seiner *Analytischen Psychologie* verstand. Die Bezeichnung *Gestaltungstherapie* entstand erst 1960 (siehe unten).
- Im März 1925³⁰ hatte es im *Klinisch-Therapeutischen Institut* in Arlesheim ange-regt durch die leitende Ärztin Ita Wegman erste Versuche eines sogenannten »Heilmalens«³¹ durch zwei künstlerisch interessierte Frauen namens Maria Kleiner und Sophie Bauer gegeben. Das *Klinisch-Therapeutische Institut* arbeitete auf Basis der durch die Erkenntnisse der Anthroposophie erweiterten Medizin. Als sich im Dezember 1926 die Ärztin Margarethe Hauschka bei Ita Wegman um eine Stelle bewarb, sprach sie aber nicht vom Heilmalen, sondern von *Künstlerischer Therapie*³². Diese Bezeichnung ist also entweder in Zeit zwischen dem Sommer 1925 und dem Dezember 1926 im Kreis um Ita Wegman entstanden oder sie wurde durch Margarethe Hauschka mit ihrem Bewerbungsschreiben erfunden. Ab 1927 wurde die *Künstlerische Therapie* durch Margarethe Hauschka

therapie«, wie Dannecker schreibt (2003, 18) kann nicht die Rede sein. Vielmehr ergibt sich einer Überschau eher der Eindruck, dass sich die Entwicklung nach den initialen Ursprungsimpulsen in Europa dann in Europa und den USA weitestgehend parallel vollzogen hat.

²⁸ Bis dato liegt von keiner Seite ein Überblick über die für das in Rede stehende Fachgebiet vorhandenen Oberbegriffe vor, weder für den deutschsprachigen Raum allein, geschweige denn weltweit. Der hiermit vorgelegte Überblick erhebt also keinen Anspruch auf Vollständigkeit und ist möglicherweise auf jene Oberbegriffe beschränkt, die bis dato im deutschsprachigen Raum bekannt geworden sind.

²⁹ Siehe: C. G. Jung: *Die transzendente Funktion*. In: C. G. Jung: *Die Dynamik des Unbewussten. Gesammelte Werke. Bd. 8*. Düsseldorf 2001, 79-108. Genauer in Kap. 2.1.1.

³⁰ Rößler terminiert die ersten Versuche des Heilmalens in die Zeit »nach dem Tode von Dr. Steiner«, also nach dem März 1925. Siehe: Margot Rößler: *Maria Kleiner* (Nachruf). In: *Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland*. Nr. 79, 21. Jg./Heft 1. Ostern 1967, 59.

³¹ Siehe: Rößler 1967, 59 und Hauschka 1978, 8.

³² Brief vom 7.12.1926 von Margarethe Hauschka an Ita Wegman. Den Briefwechsel Hauschka-Wegman hat mir freundlicherweise die Ita Wegman Stiftung zur Verfügung gestellt.

in der täglichen Patientenpraxis am *Klinisch-therapeutischen Institut* zu einer eigenständigen Form von Maltherapie ausgearbeitet³³.

- In Großbritannien wurde in der Zeit zwischen 1942 und 1945 der Begriff *Art Therapy* durch den Maler Adrian Hill erfunden³⁴. Im Jahre 1945 erschien Hills Buch *Art Versus Illness - The Story of Art Therapy*³⁵. Hill malte und zeichnete mit den Patienten.
- In New York hat Margaret Naumburg seit den 1940er Jahren im Sinne ihrer *Art Therapy* gearbeitet. Die Bezeichnung selbst tritt jedoch erst 1950 auf³⁶. Im Jahre 1947 erschien ihr Buch *Studies of the free Art Expression of Behaviour Problem Children and Adolescents as a Means of Diagnosis and Therapy*. Im Titel treten zwar die Begriffe *Art* und *Therapy* auf, aber gesondert. Der Text enthält die Bezeichnung *Art Therapy* noch nicht. Dasselbe Buch erscheint dann 1950 mit neuem Übertitel: *An Introduction to Art Therapy*³⁷. Dies legt nahe, dass die Bezeichnung *Art Therapy* 1947 noch nicht vorhanden war, sondern erst in den drei Jahren bis zur Neuauflage 1950 entstanden ist. Im Jahre 1958 erschien Edith Kramers erstes Buch *Art Therapy in a Childrens Community*. Margaret Naumburg bezeichnete ihren Ansatz zu Abgrenzungszwecken deshalb seit 1966 als *Dynamically oriented Art Therapy*³⁸ (Psychodynamische Kunsttherapie). Kramer präziserte ihren Ansatz daraufhin 1973 als *Art as Therapy* (Kunst als Therapie)³⁹. Der Begriff *Art Therapy* war damit automatisch zu einem Oberbegriff über diese

³³ Erste Veröffentlichungen von 1929-35. Wiederveröffentlicht in: Margarethe Hauschka: *Zur Künstlerischen Therapie*. (1. Aufl. 1971) Nürnberg 1976. Dann: Margarethe Hauschka: *Eine malerische Atemübung. Aus der Arbeit der Schule für Künstlerische Therapie und Massage in Boll bei Göppingen*. Sonderdruck aus dem Staedtler-Brief Nr. 16 (vom Sommer 1968) der Hauschka Schule, o. J. Siehe auch in ihrem Hauptwerk: Margarethe Hauschka: *Zur Künstlerischen Therapie. Band II. Wesen und Aufgabe der Maltherapie*. Nürnberg 1978.

³⁴ Susan Hogan recherchiert das zeitlich erste Auftreten des Begriffs leider nicht genau. Susan Hogan: *Healing Arts: The History of Art Therapy*. London 2001, 135ff.

³⁵ Adrian Hill: *Art versus Illness. A Story of Art Therapy*. London 1945. Aus Hills Buch ist nicht zu entnehmen, ab wann er den Terminus *Art Therapy* öffentlich verwendet hat. Wahrscheinlich seit 1942. Sicher ist, dass er ihn seit 1945 verwendet hat.

³⁶ Ihr erstes Buch von 1928 ist ein pädagogisches Werk mit dem Titel *The Child and the World*. Es ist unwahrscheinlich, dass dieses den Begriff *Art Therapy* enthält. Es war mir nicht möglich, dieses Buch in die Hände zu bekommen.

³⁷ Margaret Naumburg: *An Introduction to Art Therapy. Studies of the Free Art Expression of Behaviour Problem Children and Adolescents as a Means of Diagnosis and Therapy*. 1. Aufl. 1950. Reprint der 3. Auflage von 1973. New York 2008.

³⁸ Margaret Naumburg: *Dynamically oriented Art Therapy – Its Principle and Practice*. New York 1966.

³⁹ Siehe: Edith Kramer: *Kunst als Therapie mit Kindern*. 1. englischsprachige Aufl. 1973. München 1975.

beiden New Yorker Ansätze erhoben worden. Die *Art Therapy* Naumburgs und Kramers bezog sich allein auf die bildenden Künste⁴⁰.

- Die Bezeichnung *Gestaltungstherapie* wurde im Jahre 1960 durch den Arzt Günter Clauser als Oberbegriff für das gesamte Gebiet therapeutischer Arbeit mit künstlerischen Verfahren, aber auch für Gymnastik und sogar das therapeutische Gespräch im psychiatrischen und psychotherapeutischen Kontext vorgeschlagen⁴¹. Clauser war u.a. von C. G. Jung beeinflusst.
- Hilarion Petzold, damals Student in Paris, sprach erstmals 1965 in einem französischsprachigen Aufsatz über Seniorenarbeit von einer *thérapie créative*⁴². Spätestens ab 1971 war die Bezeichnung *Kreative Therapie* auch im deutschen Sprachraum eingeführt⁴³. Diese bezieht ausdrücklich alle Künste mit ein.
- Siegfried Pütz sprach 1964 von den »heilenden und helfenden Kräften der Kunst«⁴⁴ als der entscheidenden »Therapie« für die Probleme seiner Zeit und entwickelte in den Folgejahren das Konzept des *Sozialen Wirkens der Kunst*, d.h. eines pädagogisch-menschenbildenden, therapeutischen und letztlich sozialgestaltenden Wirkens durch die Kräfte der Kunst. Wo Pütz von Kunst sprach bezog er sich auf alle Künste, die er als ein zusammengehöriges, umfassendes Ganzes ansah⁴⁵. Das Adjektiv *kunsttherapeutisch* gebrauchte er nachweislich erstmals 1966⁴⁶, das Substantiv *Kunsttherapeutik* trat erstmals im November 1966 auf⁴⁷,

⁴⁰ Siehe: Kramer 1975, 21. – Erst in allerneuester Zeit (2016) wird der Begriff *Art Therapy* auch in den USA (durch Judith Rubin) im umfassenden Sinne mit Bezug auf alle Künste gebraucht (siehe: Judith Rubin: *Kunsttherapie – Eine aufregende, ausdrucksstarke (R)Evolution*. In: Edith Kramer Gesellschaft Wien (Hg.): *Edith Kramer. Pionierin der Kunsttherapie*. Wien/New York/Grundlsee. Wien 2016, 156). Genaueres in Kap. 3.1.4 der vorliegenden Arbeit.

⁴¹ Günter Clauser: *Die Gestaltungstherapie. Der therapeutische Umgang mit dem schöpferischen Menschen*. In: *Praxis der Psychotherapie*. Heft 5. 1960. – Wenn Karl-Heinz Menzen in seinem Buch *Grundlagen der Kunsttherapie* (2. Aufl. München 2004) auf Seite 104 schreibt: »Schon in den 70er Jahren wird die Gestalttherapie zur Gestaltungstherapie...«, so handelt es sich um eine Zuschreibung im Dienste der eigenen Auffassung und Interessen, der jedoch die historische Faktizität fehlt. Die tatsächliche historische Entstehung des Begriffs und des entsprechenden Ansatzes wird in Kap. 2.1 erläutert, in Kap. 2.5.1 kürzest möglich zusammengefasst.

⁴² In: <http://www.fpi-publikation.de/artikel/textarchiv-h-g-petzold-et-al-/petzold-h-g-1965-1972i-1985b-g-ragodie-nouvelle-approche-de-l-ducation-pour-la-vieillesse.html>. Etwas anders gibt Petzold den Text in Petzold 2007, 585 wieder.

⁴³ Professor Petzold hat mir freundlicherweise einen *Flyer zum Seminar-, Tagungs- und Ausbildungsangebot des Fritz Perls Institutes* von 1974 als Scan zugeschiedt. Da Petzold und seine Mitarbeiter aber an vielen Stellen aber das Jahr 1971 als Beginn ihrer Ausbildungskurse angeben, wurde der deutsche Begriff *Kreative Therapie* spätestens 1971 öffentlich verwendet.

⁴⁴ Siegfried Pütz: *Rundbrief. Bemühungen zur Anregung, bzw. zur Realisierung einer umfassend gemeinten Kunst-Bildungsstätte*. Ottersberg 9/1964, 1.

⁴⁵ Siehe Kap. 2.3.5.

⁴⁶ In: Siegfried Pütz: *Behelfs-Abzug des Studienprospektes der Studienstätte Ottersberg* vom 16.11.1966, 1. – Jutta Dunkel und Peter Rech datieren die Entstehung der Bezeichnung auf das Jahr 1967 (in:

den Oberbegriff *Kunsttherapie* verwendete er erstmals im Februar 1967 in einer Anzeige zur Eröffnung der Kunst-Studienstätte Ottersberg⁴⁸. Im deutschsprachigen Raum wurde der Begriff *Kunsttherapie* also seit 1967 durch Siegfried Pütz verwendet und bekannt gemacht.

- Edith Kramer machte laut Aussagen von Jutta Dunkel und Peter Rech im Jahre 1970 eine Vortragsreise durch Deutschland, bei der sie ihre *Art Therapy* bekannt machte⁴⁹. 1975 erschien Kramers Hauptwerk *Kunst als Therapie mit Kindern* in deutscher Sprache. Darin wird der Begriff *Kunsttherapie* im Sinne ihrer Auffassung der *Kunst als Therapie* dargelegt⁵⁰. Auch Edith Kramer hat damit zum Bekanntwerden des Begriffs *Kunsttherapie* im deutschsprachigen Raum seit 1970 beigetragen. Der Begriff wurde dann von weiteren Personen aufgegriffen und zunehmend bekannter⁵¹. In den 80er Jahren überholte der Begriff *Kunsttherapie* in der Öffentlichkeitswirksamkeit alle anderen Bezeichnungen⁵².
- An der Westküste der USA entwickelten Shaun McNiff, Paolo Knill und Norma Canner 1972 die *Expressive Arts Therapies*⁵³, die ausdrücklich alle Künste mit einbezogen und sich somit gegen die Verkürzung der *Art Therapy* Margaret Naumburgs und Edith Kramers auf die bildenden Künste wendeten.
- In den Niederlanden wurde spätestens seit 1981 die Bezeichnung *creative Therapie* verwendet⁵⁴, möglicherweise aus eigenen Wurzeln, vielleicht unter Einfluss von Hilarion Petzold.

Petzold, Orth 2007, 76), was der Sache nach nicht ganz falsch, aber auch nicht ganz richtig ist. Siehe Kap. 2.3.5.

⁴⁷ Aus: Pütz 11/1966, 3. Ebenso in den späteren, undatierten Studienprospekten und Werbungsbrochüren für die Kunst-Studienstätte.

⁴⁸ Siehe Kap. 2.3.5.

⁴⁹ Dunkel, Rech 2007, 81. Dies ist bislang die einzige Quelle, in der diese Vortragsreise erwähnt wird. Selbst bei Charlotte Zwiauers Lebensüberblick über Kramer ist diese nicht erwähnt. Da Dunkel und Rech überdies in ihrer Darstellung der Entwicklung der Kunsttherapie vielfach ungenaue oder falsche Angaben machen, die zudem nicht durch Quellen belegt sind, da das Meiste wohl aus mündlicher Überlieferung stammt, ist nicht sicher, ob es diese Vortragsreise wirklich gegeben hat.

⁵⁰ Edith Kramer: *Kunst als Therapie mit Kindern*. München 1975.

⁵¹ Beispielsweise von Elisabeth Wellendorf im Jahr 1975. Siehe: Elisabeth Wellendorf, Werner Fox: *Kunsttherapie mit geistig behinderten Kindern. Ausstellung im Rathaus Tempelhof. Zeit: 6.1. - 24.1.1975*. Berlin 1975.

⁵² Siehe: Klaus Matthies (Hg.): *Sinnliche Erfahrung – Kunst – Therapie. Beiträge zum Bremer Symposium 1986*. Bremen o. J. (1986), 225ff. – Weiteres dazu in Kap. 2.4.5.

⁵³ Siehe: Paolo Knill: *Die künstlerischen Therapien und die Neuentwicklung der Expressive Arts und Mannigfaltigkeit als Tradition. Theorien zu interdisziplinären Kunsttherapien: Ein Überblick*. In: Paolo Knill: *Kunstorientiertes Handeln in der Begleitung von Veränderungsprozessen: Gesammelte Aufsätze zu Methodik, Ästhetik und Theorie*. 2005, 197-215 u. 13-39.

⁵⁴ Laut Angaben von Hilarion Petzold, die er mir per Email zukommen ließ, gab es seit 1981 in Baarn eine Hochschule für kreative Therapie (Email vom 25.1.2017 an mich; vgl. auch Petzold 1986, 104 u.

- Die Bezeichnung *Künstlerische Therapien* (in der Mehrzahl) wurde durch Karl Hörmann, Walter Zifreund, Karl-Heinz Menzen u.a. seit etwa 1984 öffentlich als Oberbegriff für alle Therapien, die mit den Künsten arbeiten, verwendet⁵⁵. Dieser neue Oberbegriff wurde danach von vielen Berufsverbänden übernommen (s.u.).
- 1990 schlugen Hilarion Petzold und Ilse Orth durch das Erscheinen ihres Buches *Die neuen Kreativitätstherapien* den Oberbegriff *Kreativitätstherapien* vor, der aber nur wenig verwendet wird.

In den USA standen sich somit seit 1958 die *Dynamically oriented Art Therapy* von Margaret Naumburg als ein psychodynamisch-basierter Ansatz und Edith Kramers *Art as Therapy* als ein kunstbasierter Ansatz der Kunsttherapie gegenüber. Seit 1974 standen wiederum diese beiden New Yorker Ansätze als auf die bildenden Künste fokussierte *Art Therapy* vereint den kalifornischen *Expressive Arts Therapies* von Shaun McNiff, Paolo Knill und Norma Canner, die alle Künste einbezogen, als scheinbar unvereinbare Auffassungen gegenüber. Allerdings wurde diese Unvereinbarkeit stärker von den Vertretern der *Art Therapy* empfunden⁵⁶, während die Vertreter der *Expressive Arts Therapies* ihre Auffassung von vorneherein als alle Künste umfassend verstanden hatten⁵⁷. Im deutschsprachigen Raum standen sich faktisch seit 1970 die Bezeichnungen *Künstlerische Therapie*, *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie* und *Kunsttherapie* mit den je damit verbundenen verschiedenen Auffassungen gegenüber. Eine gegenseitige Wahrnehmung erfolgte jedoch erst im Verlauf der 70er Jahre und führte zunächst vor allen Dingen zu Abgrenzungsbewegungen⁵⁸.

Petzold 2007, 585). Diese Hochschule wurde 1994 mit der Hochschule in Nimwegen fusioniert, wo seitdem der Studiengang *Creative Therapie* besteht. Siehe: www.han.nl.

⁵⁵ Genauer in Kap. 1.1.3.

⁵⁶ Als 1987 das von Judith Aron Rubin herausgegebene Buch *Approaches to Art Therapy* (deutsch 1991 *Richtungen und Ansätze der Kunsttherapie*) enthielt es ausschließlich Zugänge (Approaches) und Richtungen und Ansätze der mit den bildenden Künsten arbeitenden Kunsttherapie. Erst 1999 bezog Rubin mit ihrem Buch *Introduction to Art Therapy. Sources and Resources* (1. Aufl. 1999. 2. Aufl. New York 2010, 44f. und 115) auch die *Expressive Arts Therapies* mit ein.

⁵⁷ Siehe z.B. Paolo Knill: *Mannigfaltigkeit als Tradition. Theorien zu interdisziplinären Kunsttherapien: Ein Überblick*. In: Knill 2005.

⁵⁸ Siehe z.B. Kap. 1.1.3 und 2.4 dieser Arbeit.

Tabelle zum ersten Auftreten der Oberbegriffe⁵⁹

Jahr	Oberbegriff	Prägende Person	Ort
1926	Künstlerische Therapie	Margarethe Hauschka	Arlesheim, Schweiz
1945	Art Therapy	Adrian Hill	Midhurst, Großbritannien
1950	Art Therapy	Margaret Naumburg	New York, USA
1960	Gestaltungstherapie	Günter Clauser	Freiburg im Breisgau, Deutschland
1965	thérapie créative	Hilarion Petzold	Paris, Frankreich
1967	Kunsttherapie	Siegfried Pütz	Ottersberg, Deutschland
1971	Kreative Therapie	Hilarion Petzold und Johanna Sieper	Düsseldorf, Deutschland
1974	Expressive Arts Therapies	Shaun McNiff, Paolo Knill, Norma Canner	Cambridge, Massachusetts, USA
1981	Kreative Therapie	unbekannt	Baarn, Niederlande
1985	Künstlerische Therapien	Karl Hörmann	Münster, Deutschland
1990	Kreativitätstherapien	Hilarion Petzold und Ilse Orth	Düsseldorf, Deutschland

Da sich im Verlauf der 80er Jahre der Begriff *Kunsttherapie* als Oberbegriff durchzusetzen schien, wurde dieser von den Vertretern der *Künstlerischen Therapie*, der *Gestaltungstherapie* und der *Kreativen Therapie* allerdings bald in ihre Bezeichnungen integriert:

⁵⁹ Trotz intensiver Recherchen kann selbstverständlich kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

- Die Weiterentwicklungen von Hauschkas *Künstlerischer Therapie* werden seit Ende der 80er Jahre als *Anthroposophische Kunsttherapie* bezeichnet, wobei alle Künste und ihre Therapieformen einbezogen wurden⁶⁰.
- Die *Gestaltungstherapeuten* bezeichnen ihren Ansatz seit 1991 als *Gestaltungstherapie/klinische Kunsttherapie*⁶¹.
- Hilarion Petzold und Johanna Sieper, die die Bezeichnung *Kreative Therapie* eingeführt und bekannt gemacht haben, gebrauchten 1986 auch die Bezeichnung *Intermediale Kunstpsychotherapie*⁶², seit den 1990er Jahren bezeichneten sie ihren Ansatz als *Integrative Kunst- und Kreativitätstherapie*⁶³.

Zu beachten ist, dass sich der Begriff *Kunst* in der *Anthroposophischen Kunsttherapie* und der *Integrativen Kunst- und Kreativitätstherapie* auf *alle* Künste bezieht. Die seit 1975 durch Helena Schrode, Mirjam Schröder, Erich Franzke u.a. neu entwickelte Methode der *Gestaltungstherapie/klinischen Kunsttherapie* war merkwürdigerweise auf die bildenden Künste fokussiert⁶⁴, obgleich Günter Clauser den von ihm 1960 geschaffenen Oberbegriff *Gestaltungstherapie* expressis verbis auf alle Künste bezogen hatte⁶⁵.

1.1.2 Zur Terminologie der Berufsverbände

In Deutschland sind seit Ende der 70er Jahre verschiedene Berufsverbände entstanden⁶⁶, die sich auf verschiedene der vorgenannten Bezeichnungen als Ober-

⁶⁰ Siehe: <http://www.anthroposophische-kunsttherapie.de/index.php/berufsverband>. Eingesehen am 4.1.2019. Veröffentlichungen, die diesen Sprachgebrauch widerspiegeln: Eva Mees-Christeller: *Kunsttherapie in der Praxis*. Stuttgart 1988. Eva Mees-Christeller: *Heilende Kunst und künstlerisches Heilen. Anregungen für Kunsttherapeuten*. 1. Aufl. Stuttgart 1996. Eva Mees-Christeller et. al.: *Anthroposophische Kunsttherapie in vier Bänden. Band 2: Therapeutisches Zeichnen und Malen*. 1. Aufl. 2000. Stuttgart 2003. Katharina Gutknecht: *Ohne Engel geht es nicht. Kunsttherapeutische Erfahrungsberichte aus dem medizinisch-klinischen, dem heilpädagogischen und sozialpädagogischen Bereich*. Dornach 2004.

⁶¹ Siehe www.dagtp.de, eingesehen am 21.6.2012.

⁶² Siehe: Petzold 2007, 585.

⁶³ Siehe: Hilarion Petzold, Ilse Orth: *Curriculum. Integrative Kunst- und Kreativitätstherapie an der Europäischen Akademie für psychosoziale Gesundheit*. Düsseldorf/Hückeswagen 2007.

⁶⁴ Siehe: <https://dagtp.de/verein/index.php>. Eingesehen am 4.1.2019.

⁶⁵ Der Sache nach war auch Clauser schon stärker auf die bildenden Künste fokussiert. Genaueres dazu in Kap. 2.1.5.

⁶⁶ Ein aktueller Überblick über die Vielzahl der Berufsverbände ist mir nicht bekannt. Die hier vorgelegte Übersicht kann deshalb trotz intensiver Recherchen keinen Anspruch auf Vollständigkeit und vollständige Richtigkeit der einzelnen Angaben erheben.

begriffe beziehen. Zu beachten ist, dass die verwendeten Oberbegriffe oftmals verändert werden:

- der 1978 begründete *Berufsverband für Künstlerische Therapie auf anthroposophischer Grundlage e.V.*, der heute *Berufsverband für Anthroposophische Kunsttherapie* (BVAKT) heißt, in Herdecke⁶⁷,
- der 1979 begründete *Deutscher Arbeitskreis Gestaltungstherapie* (DAGTP), der 1991 in *Deutscher Arbeitskreis Gestaltungstherapie/Klinische Kunsttherapie* umbenannt wurde, in Berlin⁶⁸,
- die 1981 begründete *Deutsche Gesellschaft für Kunsttherapie und Therapie mit kreativen Medien e.V.* (DGKT)⁶⁹ in Wuppertal, die heute *Deutsche Gesellschaft für künstlerische Therapieformen* heißt⁷⁰,
- der 1984 begründete *Berufsverband für Kunst-, Musik- und Tanztherapie* (BKMT)⁷¹ in Münster, der sich 2010 als *Berufsverband Künstlerische Therapien* (BKT) neu formierte⁷²,
- der 1992 begründete *Deutscher Fachverband für Kunst- und Gestaltungstherapie* (DFKGT) in Berlin⁷³ und
- die 2010 begründete *Bundesarbeitsgemeinschaft Künstlerischer Therapien* (BAGKT)⁷⁴ in Berlin.

Dazu kamen Berufsverbände, die für die Therapie mit nur jeweils einer Kunstform stehen:

- die 1973 gegründete *Deutsche Gesellschaft für Musiktherapie e. V.* (DGMT), die 2008 mit dem 1999 gegründeten *Berufsverband der Musiktherapeutinnen und*

⁶⁷ Siehe: <http://www.anthroposophische-kunsttherapie.de/index.php/berufsverband>. Eingesehen am 4.1.2019.

⁶⁸ Siehe: <http://www.dagtp.de/verein/geschichte.php>. Eingesehen am 7.1.2017.

⁶⁹ Dass die DGKT zur Zeit der Begründung einen anderen Namen trug, ist nicht auf der aktuellen Homepage zu erfahren, geht jedoch aus einem Vortrag von Hilarion Petzold hervor. Siehe: Klaus Matthies (Hg.): *Sinnliche Erfahrung – Kunst – Therapie. Beiträge zum Bremer Symposium 1986*. Bremen o. J. (1986), 226.

⁷⁰ Siehe: <http://dgkt.de/wordpress/>. Eingesehen am 7.1.2017.

⁷¹ Siehe: Yolanda Bertolaso (Hg.): *Die Künste in den Künstlerischen Therapien. Selbstverständlichkeit oder Etikettenschwindel?* Münster 2003, 2.

⁷² Laut Angaben zweier Emails vom 27. und 28.1.2019 von Prof. Dr. Karl Hörmann an mich. Siehe im Weiteren unter: <http://www.kuenstlerischetherapien.de/>. Eingesehen am 7.1.2017.

⁷³ Siehe: <http://www.kunsttherapie.de/beruf/berufs-fachverband-dfkg.html>. Eingesehen am 7.1.2017.

⁷⁴ Siehe: bagkt.de. Eingesehen am 13.10.2018.

Musiktherapeuten in Deutschland e.V. (BVM) fusionierte, und heute als *Deutsche Musiktherapeutische Gesellschaft e.V.* (DMtG) firmiert⁷⁵.

- der 1975 begründete *Berufsverband Heileurythmie e.V.* (BVHE) in Filderstadt⁷⁶,
- die 1984 begründete *Deutschsprachige Gesellschaft für Poesie- und Bibliothherapie, kreatives Schreiben und Biographiearbeit* (DGPB) e.V. in Dortmund⁷⁷,
- der 1995 begründete *Berufsverband der Tanztherapeutinnen Deutschlands e.V.* (BTD) in München⁷⁸,
- die 1995 begründete *Deutsche Gesellschaft für Theatertherapie e.V.* (DGfT) in Hannover⁷⁹,
- der etwa 1998 begründete *Berufsverband für Sprachgestaltung und Schauspiel* (BVSS) in Stuttgart⁸⁰,
- die 1999 begründete *Gesellschaft für Orff-Musiktherapie e.V.* (GfOMT) in München⁸¹.

Die Vielzahl der Berufsverbände spiegelt die Auffassungsunterschiede, Schulbildungen und Abgrenzungsbedürfnisse wider, die mit den verschiedenen Bezeichnungen verbunden sind⁸². Doch sind unter den genannten Berufsverbänden auch solche, die gezielt auf eine Gemeinschaftsbildung hinarbeiteten, indem sie die verschiedenen Schulen wie auch die verschiedenen Therapieformen (Tanztherapie, Maltherapie, Musiktherapie etc.) zu umfassen bestrebt waren.

- Der erste Versuch in dieser Richtung war die schon genannte *Deutsche Gesellschaft für Kunsttherapie und Therapie mit kreativen Medien e.V.*⁸³, die 1981 von Hilarion Petzold, Peter Rech, Karl-Heinz Menzen u.a. begründet wurde.

⁷⁵ Siehe: <https://www.nmz.de/kiz/nachrichten/musiktherapeuten-gruenden-gemeinsamen-verband>. Eingesehen am 24.9.2019.

⁷⁶ Siehe: <http://www.berufsverband-heileurythmie.de/>. Eingesehen am 4.1.2019.

⁷⁷ Siehe: <https://dgp.org/>. Eingesehen am 4.1.2019.

⁷⁸ Siehe: <https://www.btd-tanztherapie.de/>. Eingesehen am 4.1.2019.

⁷⁹ Siehe: <http://www.dgft.de/ueber-uns/>. Eingesehen am 4.1.2019.

⁸⁰ Siehe: <https://sprachgestaltung.com/der-verband/>. Eingesehen am 4.1.2019.

⁸¹ Siehe: <https://www.orff-musiktherapie-gesellschaft.de/die-gesellschaft/>. Eingesehen am 4.1.2019.

⁸² In den USA ist die Entwicklung von Berufsverbänden jener in Deutschland ähnlich. Die 1961 begründete *American Art Therapy Association (AATA)* bezieht sich auf die Kunsttherapie mit den bildenden Künsten (ähnlich dem DFKGT in Deutschland). Die 1994 begründete *International Expressive Arts Therapies Association (IEATA)* bezieht alle Kunstformen mit ein (ähnlich dem BKT und der BAGKT in Deutschland). Sodann haben die verschiedenen Kunstformen je eigene Berufsverbände, z.B. die 1950 begründete *National Association for Music Therapy*, die 1965/66 begründete *American Dance Therapy Association* usw. Die Gemeinschaftsfindung war und ist dort ebenso schwierig wie in Deutschland.

⁸³ Petzold 1986, 227.

- Danach kam 1984 der *Berufsverband für Kunst-, Musik- und Tanztherapie* (BKMT)⁸⁴, der versuchte, drei der Therapieformen, die mit den Künsten arbeiten, zu vereinigen. Die Bezeichnung Kunsttherapie wurde dabei – passend zum angloamerikanischen Begriff Art Therapy – allein auf die bildenden Künste bezogen. Diese Ausrichtung blieb auch nach der Neuformierung als *Berufsverband Künstlerische Therapien* (BKT) im Jahre 2010 bestehen. Laut Homepage versteht sich der BKT heute als Vertretung für die Musiktherapie, Tanztherapie, Kunsttherapie (im verkürzten Sinne), Poesie- und Bibliotherapie und Dramatherapie⁸⁵.
- 1992 ist der oben genannte *Deutsche Fachverband für Kunst- und Gestaltungstherapie* (DFKGT) durch Vertreter einer Vielzahl von Ausbildungsinstituten begründet worden⁸⁶. Der DFKGT versteht sich als »der größte Zusammenschluss von Kunst- und GestaltungstherapeutInnen in Deutschland«⁸⁷. Sein Ziel ist, »die Interessen der Mitglieder durch eine starke Gemeinschaft berufspolitisch zu vertreten, ein offiziell anerkanntes Berufsbild zu etablieren und den fachlich-kollegialen Austausch zu fördern«⁸⁸. Gleichwohl handelt es sich beim DFKGT um einen Berufsverband allein mit den bildenden Künsten arbeitender sogenannter Kunst- und Gestaltungstherapeuten.
- Im Jahre 2010 hat sich neuerlich ein größerer Zusammenschluss formiert, die *Bundesarbeitsgemeinschaft Künstlerischer Therapien*⁸⁹ (BAG KT). Diese versteht sich heute laut Internetseite als gemeinsame Vertretung der »Kunsttherapie, Musiktherapie, Tanztherapie, Eurythmietherapie, Theatertherapie und Therapeutische Sprachgestaltung«⁹⁰ (*Kunsttherapie* hier wieder mit Bezug allein auf die bildenden Künste). Fast alle der genannten Berufsverbände, Arbeitskreise und Gesellschaften haben sich der BAG KT angegliedert. Die BAG KT hat auf ihrer Mitgliederversammlung am 15. September 2018 eine Empfehlung für die For-

⁸⁴ Siehe: Yolanda Bertolaso (Hg.): *Die Künste in den Künstlerischen Therapien. Selbstverständlichkeit oder Etikettenschwindel?* Münster 2003, 2.

⁸⁵ Siehe: <http://bkt.blog.muenster.org> unter *Therapieformen*. Eingesehen am 4.1.2019.

⁸⁶ Siehe: www.dfkgt.de unter *Verband* und dort unter *Geschichte und Ziele*. Eingesehen am 4.1.2019.

⁸⁷ Laut: <https://www.dfkgt.de>. Eingesehen am 4.1.2019.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Siehe: [bagkt.de](http://www.bagkt.de). Eingesehen am 13.10.2018.

⁹⁰ Siehe: www.bagkt.de unter *Willkommen*. Eingesehen am 4.1.2019.

mulierung eines Berufsbilds *Künstlerische Therapeutin/Künstlerischer Therapeut* erarbeitet, die 2019 veröffentlicht werden soll⁹¹.

1.1.3 Probleme mit den ungeklärten Begriffsverwendungen

In einer ersten Übersicht über die Entwicklung der Begrifflichkeiten zeigt sich, dass Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst einzelne Pioniere erste Ansätze einer Therapie mit den verschiedenen Künsten begründeten und bald auch entsprechende Bezeichnungen schufen.

Mit zunehmender Ausbreitung nahmen sich diese Pionieransätze gegenseitig wahr. Da die freie kulturelle Entwicklung seit 1933 durch das nationalsozialistische Regime in Deutschland unterbunden, dann durch den zweiten Weltkrieg weltweit behindert war, konnte dies im breiteren Sinne aber erst nach 1945 geschehen. Die gegenseitige Wahrnehmung führte seit den 1970er Jahren zuerst zu Abgrenzungsbewegungen und Schulbildungen, was sich in der Fülle der seit 1978 entstandenen Berufsverbände widerspiegelt. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit all jener Therapeuten, die mit den Künsten arbeiten, entwickelte sich sehr anfänglich erst seit den 80er Jahren. Seitdem wurden übergeordnete Oberbegriffe gesucht, wenn auch nicht gleich klar wurde, was genau dieses Berufsbild umfasst. Im Umlauf waren im deutschsprachigen Raum die Bezeichnungen *Künstlerische Therapie* (seit 1926), *Gestaltungstherapie* (seit 1960), *Kreative Therapie* (seit 1965) und *Kunsttherapie* (seit 1967) sowie *Art Therapy* (vielleicht seit 1970, auf jeden Fall seit 1975).

Die Bezeichnung *Gestaltungstherapie* war von Günter Clauser 1960 ausdrücklich als Oberbegriff vorgeschlagen worden. Der Begriff *Kreative Therapie* umfasste seit 1965 ausdrücklich alle sogenannten »kreativen Medien«, d.h. alle Künste waren einbezogen, aber auch andere, damals neue Therapieansätze wie *Sensory Awareness* o.ä. Siegfried Pütz bezog in seinem Konzept des *Sozialen Wirkens der Kunst* und in seinem Begriff *Kunsttherapie* alle Künste mit ein, auch wenn er an seiner 1967 begründeten *Kunst-Studienstätte Ottersberg – Freie*

⁹¹ Siehe: www.bagkt.de unter *Aktivitäten*. Eingesehen am 4.1.2019.

Hochschule für soziales Wirken der Kunst zunächst nur zum Kunsttherapeuten mit den bildenden Künsten ausbilden konnte⁹².

Seit etwa 1984 wurde der Oberbegriff *Künstlerische Therapien* (in der Mehrzahl) durch Karl Hörmann, Karl-Heinz Menzen und Walter Zifreund als Oberbegriff öffentlich bekannt gemacht⁹³. 1988 gab Walther Zifreund im ersten Heft der Zeitschrift *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie* eine knappe Definition des Begriffs »künstlerische Therapien«:

»Unter dem Begriff ›künstlerische Therapien‹ fasse ich diejenigen Therapieformen zusammen, durch die zu künstlerischen Aktivitäten angeregt wird. Diese Therapieformen greifen auf ›Künste‹ zurück und bieten einen aktiven Zugang zu diesen Künsten an. Diese sind vor allem:

Musiktherapie,

Tanztherapie und

Kunsttherapie.«⁹⁴

Zifreund betont hier, dass die *Künstlerischen Therapien* ausdrücklich »auf Künste« zurückgreifen. Zugleich reduziert er mit dieser Definition den Begriff *Kunsttherapie* auf die bildenden Künste. Letzteres entspricht dem Begriffsverständnis der US-amerikanischen *Art Therapy* von Margaret Naumburg und Edith Kramer⁹⁵. Es entspricht auch dem allgemeinen Sprachgebrauch im 20. Jahrhundert, innerhalb dessen der Begriff Kunst zunächst auf die bildenden Künste bezogen

⁹² Genaueres dazu in Kap. 2.3.5.

⁹³ Professor Hörmann schrieb mir in einer Email vom 28.2.2019, dass der Begriff *Künstlerische Therapien* mündlich seit 1977 im Personenkreis um ihn herum verwendet worden sei. Zu diesem Kreis gehörten die Musikwissenschaftlerin Prof. Dr. Verena Brockhoff, der Kunstpädagoge Prof. Dr. Peter Rech, der Künstler und Kunstprofessor Udo Scheel, der Kunstpsychologe Max J. Kobbert, der Psychologieprofessor Walter Schurian, die Heilpädagogikprofessorin Barbara Wichelhaus uvm. Aus diesem Kreis heraus bestand auch Kontakt zur anthroposophischen Künstlerischen Therapie, sodass eine terminologische Beeinflussung vorhanden gewesen sein muss. Hörmann initiierte 1988 die Zeitschrift *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, die seit 1991 den Untertitel *Zeitschrift für künstlerische Therapien* trug (siehe: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie. Zeitschrift für künstlerische Therapien*. 2. Jahrgang, Dezember 1991). Karl-Heinz Menzen schrieb mir in einer Email vom 2.3.2019, dass er den Begriff *Künstlerische Therapien* 1984 auf der ersten Hochschultagung der *Hochschule der Künste* in Berlin bei einem Vortrag inhaltlich definiert habe. Eine Veröffentlichung von damals liegt jedoch nicht vor. Die Bezeichnung *Künstlerische Therapien* (in der Mehrzahl) ist also Ende der 70er Jahre aufgekommen und seit Mitte der 80er Jahre öffentlich verwendet worden.

⁹⁴ Walther Zifreund: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie. Überlegungen für eine neue Fachzeitschrift*. In: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie. Zeitschrift*. Ferdinand Kettgen Verlag, 1988, 1.

⁹⁵ Es entspricht auch der englischen *Art Therapy* Adrian Hills, die seinerzeit im deutschsprachigen Raum aber noch nicht bekannt war.

wird⁹⁶. Es entspricht jedoch nicht dem tieferen Sinn des deutschsprachigen Begriffs *Kunsttherapie*, wie ihn Siegfried Pütz eingeführt hatte. Pütz hatte den Begriff Kunsttherapie in den Jahren 1964 - 1973 als Oberbegriff über die Therapien mit allen Künsten geprägt⁹⁷. Doch aufgrund der Tatsache, dass er die Ausbildung an der *Kunst-Studienstätte Ottersberg* zunächst nur zum Kunsttherapeuten mit den bildenden Künsten realisieren konnte, wurde der Begriff *Kunsttherapie* auch von ihm selbst oft mit Bezug allein auf die bildenden Künste verwendet⁹⁸. Dass Pütz den Begriff Kunsttherapie auf alle Künste bezogen hatte, hätte für die (Fach-)Öffentlichkeit jedoch unübersehbar werden müssen, als im Jahr 1987 – acht Jahre nach dem Tod von Siegfried Pütz, aber im Sinne seiner Intentionen – in Ottersberg ein neuer Studiengang eingeführt wurde, der Studiengang

»Kunsttherapie/Kunstpädagogik – Studienrichtung Schauspiel- mit Sprechkunst«⁹⁹.

Weitere Studiengänge wurden seinerzeit konzipiert, aber nicht realisiert, wie z.B. die Studiengänge

»Kunsttherapie/Kunstpädagogik – mit der Studienrichtung Eurythmie«¹⁰⁰

und

»Kunsttherapie/Kunstpädagogik Studienrichtung Musik mit Bewegungskunst«¹⁰¹.

⁹⁶ Dass dieser verkürzte Sprachgebrauch nicht zukunftsweisend ist, wird in Kap. 3.1.3 deutlich werden.

⁹⁷ Genauer zur Prägung des Begriffs Kunsttherapie durch Siegfried Pütz in Kap. 2.3.5.

⁹⁸ Beispielsweise in der ersten Beschreibung des Berufsbildes Kunsttherapeut im Jahr 1977: Siegfried und Rose Maria Pütz: *Blätter zur Berufskunde. Band 2. Kunsttherapeut*. Herausgegeben von der Bundesanstalt für Arbeit, Nürnberg, Bielefeld 1977, 4. Wiedergegeben auch in: Helmut Hartwig und Karl-Heinz Menzen (Hgs.): *Kunst-Therapie*. Berlin 1984, 243-253.

⁹⁹ Siehe: Rose Maria Pütz: *Die Daten zum Werdegang der Freien Kunst-Studienstätte*. Typoskript vom Mai 1991, 7. Und Rose Maria Pütz: *Die Freie Kunst-Studienstätte Ottersberg – Chronologische Übersicht*. Typoskript vom Juni 1991, 1.

¹⁰⁰ *Kurzbeschreibung der Lehrinhalte: Studiengang: Kunsttherapie/Kunstpädagogik – mit der Studienrichtung Eurythmie*. Keine Verfasserangabe und kein Datum. Typoskript 11 Seiten. Vermutlich in der Zeit um 1987 verfasst.

¹⁰¹ Im Nachlass von Siegfried und Rose Marie Pütz fand sich ein Blatt mit der Überschrift »Anlage 4 Fachprüfungen sowie Art und Anzahl der Prüfungsleistungen nach § 14 Abs. 3: A. Studiengang: KUNSTTHERAPIE/KUNSTPÄDAGOGIK d) Studiengang Musik mit Bewegungskunst.« Es muss sich um ein Fragment einer Kurzbeschreibung der Lehrinhalte für die Studiengang *Kunsttherapie/Kunstpädagogik Studienrichtung Musik und Bewegungskunst* halten.

Der Begriff *Kunsttherapie* umfasste in Ottersberg letztlich alle Künste. Dass der Begriff *Kunsttherapie* also dasselbe Gebiet bezeichnen sollte wie der Oberbegriff *Künstlerische Therapien*, scheint Walter Zifreund, Karl Hörmann oder auch Karl-Heinz Menzen seinerzeit nicht bekannt geworden zu sein. Dies ist einerseits auf den unklaren Begriffsgebrauch in Ottersberg selbst, andererseits aber auch auf mangelhafte Recherchen bei Zifreund, Hörmann und Menzen zurückzuführen. Dieser inhaltliche Gleichklang bei terminologischer Differenz ist bis heute von keiner Seite diskutiert worden¹⁰².

Mindestens ebenso dringlich, wenn nicht dringlicher wäre für die Vertreter des Oberbegriffs *Künstlerische Therapien* aber die Auseinandersetzung mit Margarethe Hauschkas Prägung des Begriffs *Künstlerische Therapie* (in der Einzahl) gewesen, da Hauschka mit ihrer Bezeichnung im Widerspruch zu Hörmann und Zifreund dezidiert von der Kunst abgerückt war. Hauschka vertrat die Auffassung, dass die Kunst in der Moderne verunreinigt worden sei und deshalb auch Krankmachendes enthalte. Sie glaubte, die Kunst müsse deshalb eine Reinigung oder Veredelung erfahren, damit das in ihr urbildlich angelegte therapeutische Potential wirksam werde könne. Dadurch entstehe aber etwas Höheres als bloße Kunst, nämlich die künstlerische *Therapie*¹⁰³. Dies entspricht wohl nicht der Auffassung Hörmanns und Zifreunds. Doch leider ist dieser inhaltliche Widerspruch trotz terminologischem Gleichklang bis heute von keiner Seite diskutiert worden.

Die Ende der 1980er Jahre bestehenden begrifflichen Unklarheiten wurden durch die Beiträge des Psychiaters Peter Petersen noch verstärkt. Als Peter-

¹⁰² Walther Zifreunds Aufsatz *Interdisziplinarität in den Künstlerischen Therapien. Eine Chance wird zur Gefahr für die Künste* (in: Yolanda Bertolaso (Hg.). *Die Künste in den Künstlerischen Therapien. Selbstverständlichkeit oder Etikettenschwindel?* Münster 2003, 11-62) kann wohl als ein Versuch angesehen werden, das Fachgebiet inhaltlich zu klären. Doch zum einen verstrickt sich Zifreund mit seinen an sich nicht unwichtigen Ausführungen in unsachlichen Polemiken gegenüber Auffassungen, die ihm nicht gefallen. Andererseits setzt er sich mit den maßgeblichen Prägungen der Begriffe *Kunsttherapie* durch Siegfried Pütz, *Art Therapy* durch Edith Kramer, *Künstlerische Therapie* durch Margarethe Hauschka, *Kreative Therapie* durch Hilarion Petzold und *Gestaltungstherapie* durch Günter Clauser wiederum gar nicht auseinander.

¹⁰³ Siehe: Margarethe Hauschka: *Zur Künstlerischen Therapie. Band II. Wesen und Aufgabe der Maltherapie*. Nürnberg 1978, 23ff. Auch hier handelt es sich um eine Kernfrage des Fachgebiets. Genaueres in Kap. 2.2.5 und 2.2.6.

sen 1987 das *Erste Loccumer Forschungssymposium über kunsttherapeutische Forschung* organisierte und dann 1990 den Tagungsband *Ansätze kunsttherapeutischer Forschung* herausgab, gebrauchte er die Bezeichnung *Kunsttherapie* (die Musiktherapeutin Rosemarie Tüpker sprach in dem Band auch mal von *Kunsttherapien*¹⁰⁴) als Oberbegriff über ein weites Feld von Therapieformen:

»Was ist im Rahmen dieses Bandes unter Kunsttherapie zu verstehen? Es wurde bewusst ein sehr weiter Begriff von Kunsttherapie gewählt. Mit einem engen Begriff sind nur solche kunsttherapeutischen Methoden gemeint, die v. a. mit Farbe und plastischer Form (Mal- und Plastiziertherapie) als Medium arbeiten. Hier dagegen sind mit Kunsttherapie alle Formen von Therapie gemeint, die auf den traditionellen Künsten fußen und kreativ-künstlerische Elemente als notwendig erachten.«¹⁰⁵

Damit wandte sich Petersen ausdrücklich gegen einen auf die bildenden Künste reduzierten, »engen Begriff« von Kunsttherapie, und damit implizit gegen den in Großbritannien und den USA seit den 40er/50er Jahren entwickelten Begriff der *Art Therapy*. Petersen wollte die Bezeichnung *Kunsttherapie* als Oberbegriff für all jene Formen von Therapie verstanden wissen, »die auf den traditionellen Künsten fußen und kreativ-künstlerische Elemente als notwendig erachten«. Dies könnte als Einklang mit der alle Künste umfassenden Begriffsbedeutung bei Siegfried Pütz angesehen werden, die Petersen gekannt haben muss¹⁰⁶. Doch Petersen fährt wie folgt weiter:

»Zu diesem weiten Rahmen gehören Therapieformen, die vom Schauspiel und der Poesie über die Musik und Malerei/Bildhauerei bis zur Bewegung (Tanz), Leiberfahrung und Sprachgestaltung (Atem- und Sprechtherapie) reichen, und in diesem Rahmen ist ein großer Reichtum, aber auch eine verwirrende Vielfalt von Therapieformen entstanden.«¹⁰⁷

Schauspiel, Poesie, Musik, Malerei, Bildhauerei, Tanz usw. fußen auf »den traditionellen Künsten« und beziehen »kreativ-künstlerische Elemente« mit ein.

¹⁰⁴ Siehe: Peter Petersen (Hgs.): *Ansätze kunsttherapeutischer Forschung*. Berlin 1990, 71.

¹⁰⁵ Peter Petersen (Hg.): *Ansätze kunsttherapeutischer Forschung*. Berlin, Heidelberg 1990, 2f.

¹⁰⁶ Petersen war laut Archiv der FH Ottersberg 1988 für Recherchen in Ottersberg.

¹⁰⁷ Peter Petersen (Hg.): *Ansätze kunsttherapeutischer Forschung*. Berlin, Heidelberg 1990, 2f.

Doch inwieweit gilt dies für Therapiemethoden, die mit »Leiberfahrung« und »Sprachgestaltung (Atem- und Sprechtherapie)« arbeiten? Petersens »bewusst [...] sehr weiter Begriff von Kunsttherapie« stieß damit bis in Grenzgebiete vor, in denen die Zuordnung des Begriffs Kunst fragwürdig wurde. Die Verwirrung im Angesicht der »Vielfalt von Therapieformen«, die Petersen hier zusammenführte, war von ihm selbst mit erzeugt worden. Offenbar war Petersen auch nicht bekannt, dass es unter Psychiatern seit den 1930er Jahren üblich war, all jene Therapieformen, die nicht nur mit den Künsten, sondern auch mit Bewegung und Gymnastik arbeiteten, als ein Ganzes zusammenzufassen¹⁰⁸, und dass Günter Clauser für eine weite Sammlung von Therapiemethoden 1960 den Oberbegriff *Gestaltungstherapie* vorgeschlagen hatte¹⁰⁹. Dabei wäre der Oberbegriff *Gestaltungstherapie* für das von Petersen angedeutete weite Feld von Therapieformen stimmig gewesen. Petersen hatte die Bezeichnung *Kunsttherapie* aufgegriffen und ohne inhaltliche Auseinandersetzung mit den vorangegangenen Begriffsprägungen im Sinne seiner persönlichen Intentionen neu zu prägen versucht¹¹⁰.

Waren die schon bestehenden begrifflichen Unklarheiten auf diese Weise bereits verstärkt worden, so sorgte Petersen für noch mehr Verwirrung, als er seine Terminologie in den 90er Jahren änderte. Vielleicht schon 1993, spätestens aber 1995 übernahm er Hörmanns und Zifreunds Oberbegriff *Künstlerische Therapien*¹¹¹, behielt jedoch den von ihm angedeuteten sehr viel weiteren Rahmen bei.

¹⁰⁸ Genaueres dazu in Kap. 2.1.1.

¹⁰⁹ Siehe Kap. 2.1.2.

¹¹⁰ Petersen war durch persönliche Erfahrung von einer Fülle nicht-ärztlicher Therapien begeistert, die er allesamt als von den Kräften der Kunst beeinflusst empfand und die er offenbar unter einen Hut bringen wollte (siehe: Peter Petersen: *Notwendigkeit der Zusammenarbeit kunsttherapeutischer Schulen. Gibt es eine gemeinsame Sprache? (ein Vortrag)*. In: *Kunst & Therapie. Zeitschrift zu Fragen der Ästhetischen Erziehung*. Herausgegeben von Peter W. Rech und Sabine Schütz. Heft 17. Köln 1991, 84). Sein eigentliches Ziel lag in der Wiedereinführung der Kräfte der Kunst in die Medizin. Da ging es ihm gerade nicht um begriffliche Klarheit, sondern um die Verwischung von ihm unliebsam gewordenen Grenzen (siehe: Peter Petersen: *Der Therapeut als Künstler. Ein integrales Konzept von Psychotherapie und Kunsttherapie*. 1. Aufl. 1989. 2. Aufl. Paderborn 1989, 165ff.). Das Anliegen der Wiedereinführung der Kräfte der Kunst in die Medizin ist nachvollziehbar. Der gewählte Weg aber war mehr als unglücklich.

¹¹¹ Siehe: Peter Petersen, Fritz Marburg, Dagmar Gustorff u. a.: 2. *Dresdner Symposium für künstlerische Therapien. Destruktivität und Heilkraft*. Dresden 1995. Peter Petersen (Hg.): *Majestät des Todes – Bewegung des Lebens*. 3. *Symposium für künstlerische Therapien*. Hannover 1997. Peter Petersen (Hg.):

Sein persönliches, verwirrend weites Verständnis des Oberbegriffs *Künstlerische Therapien* machte er durch Symposien und Veröffentlichungen weithin bekannt. So veröffentlichte er im Jahr 2000 im *Deutschen Ärzteblatt* einen Aufsatz, in dem er in einem gesonderten Textfeld eine kurze Definition gab:

»Es handelt sich bei den Künstlerischen Therapien heute um: Musik- und Kunsttherapien (Malerei, Skulptur, Plastik), Bewegungs-, Tanz- und Schauspieltherapien (zum Beispiel Tanztherapie, integrative Bewegungstherapie, Heileurythmie), Atem- und Leibtherapien (zum Beispiel Eutonie, Heilsingen, Sprechtherapie nach Schlawhorst/-Andersen und Ilse Middendorf), Poesie und Worttherapien (zum Beispiel Schreibtherapie).«¹¹²

Im Text selbst schrieb er:

»Eine mögliche integrale Definition lautet: Künstlerische Therapien gestalten mit bestimmten sinnlichen Medien (wie etwa mit Bewegung oder musikalischen Tönen). Sie fußen auf der durch Supervision kontrollierten therapeutischen Beziehung zwischen Patient und Therapeut, und sie beachten den künstlerisch-therapeutischen Prozess, der sich in autonomer Gestalt zwischen den Therapiepartnern und dem Medium entwickelt.«¹¹³

Aber inwiefern kann das Gestalten mit »sinnlichen Medien« wie »Bewegung« zutreffend als *künstlerische* Therapie bezeichnet werden? Inwiefern sind die therapeutischen Prozesse in den Bewegungstherapien, Leibtherapien, Atemtherapien und Sprechtherapien als *künstlerisch-therapeutische Prozesse* zu verstehen? Gibt es nicht fundamentale Unterschiede zwischen therapeutischer Arbeit mit Bewegung, dem Leib, der Atmung und dem Sprechen und dem künstlerischen Schaffen beim Tanzen, Plastizieren, Schauspielen, Malen, Musizieren, Singen,

Die Schöpfung geht weiter – durch uns. Fortschritt und Evolution im Lichte ökologischen Denkens. 4. Symposium für künstlerische Therapien. Hannover 1999. Das erste Symposium fand im Jahre 1993 in Dresden zum Thema *Sinnliche Wahrnehmung intensivieren* statt (siehe Petersen 1995, 225). Ob es ebenfalls bereits als *Symposium für künstlerische Therapien* oder noch für *Kunsttherapie(n)* ausgeschrieben war, ließ sich nicht recherchieren.

¹¹² Dt. Ärztebl. 2000; 97: A-903-906. [Heft 14]. Im Internet einzusehen unter: <https://www.aerzteblatt.de/archiv/22439/Kuenstlerische-Therapien-Wege-zur-psycho-sozialen-Gesundheit>. Eingesehen am 4.1.2019.

¹¹³ Ebd. A-903. – Zum im kunsttherapeutischen Kontext problematischen Begriff *Medium* siehe Kap. 2.4.7.

Zeichnen, Dichten? Wann wird Bewegung Tanz? Wann wird Leibarbeit Schauspiel? Wo ist der Übergang zwischen einer funktionellen Sprechtherapie im Sinne der Logopädie und einer Poesietherapie? Diese zentralen Fragen sind von Petersen ebensowenig bearbeitet worden, wie er sich jemals inhaltlich-argumentativ mit den vorangegangenen Begriffsbildungen und den damit verbundenen Konzepten von Margarethe Hauschka, Günter Clauser, Hilarion Petzold, Edith Kramer, Siegfried Pütz usw. befasst hat. Petersen hat in dem Aufsatz des Jahres 2000 seine Ende der 80er Jahre herausgebildete persönliche Auffassung des damals noch *Kunsttherapie(n)*, dann *Künstlerische Therapien* genannten Berufsfeldes weiter tradiert und in die Öffentlichkeit getragen. Eine Erläuterung, warum er Anfang der 90er Jahre vom Oberbegriff *Kunsttherapie(n)* zum Oberbegriff *Künstlerische Therapien* übergewechselt war, blieb gänzlich aus. Vielleicht war ihm zuletzt klar geworden, dass sich die Bewegungstherapien, Leibtherapien, Atemtherapien und Sprechtherapien (Logopädie) schwerlich direkt als *Kunsttherapie(n)* ansprechen lassen? Wechselte er deshalb vom Hauptwort *Kunst* zum weicheren und weniger spezifischen Adjektiv *künstlerisch*?

Als Peter Petersen im Jahr 2001 das Loccumer Symposium *Forschungsmethoden in den Künstlerischen Therapien* veranstaltete, kam es aber faktisch zu einem Fokus auf die Künste, der jedoch von keiner Seite klar und offen benannt wurde. Soweit sich dem Tagungsband entnehmen lässt, sprachen weder Petersen selbst, noch irgendeiner der anderen Redner von Bewegungstherapien, Leibtherapien, Atemtherapien oder funktionellen Sprechtherapien. Vielmehr ging es insbesondere um Musik und Musiktherapie, dann um Kunst im Allgemeinen und um kunst-basierte Forschung (*art-based research*), sodann um Bilder, Imaginationen, Symbole, Bildanalyse, um Malerei, Plastik, Ästhetik usw.¹¹⁴ Obgleich damit die von Petersen nur ein Jahr zuvor im *Deutschen Ärzteblatt* veröffentlichte weite Definition des Begriffs *Künstlerische Therapien* durch den Fokus auf die Künste beschränkt worden war, blieb eine explizite Klärung des Rahmens des

¹¹⁴ Siehe: Peter Petersen (Hg.): *Forschungsmethoden Künstlerischer Therapien. Grundlagen – Projekte – Vorschläge*. Stuttgart 2002.

Fachgebietes und Berufsbildes aus. Doch wäre hier eine Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte essentiell gewesen.

Möglicherweise in Reaktion auf die bestehenden begrifflichen Unklarheiten, in jedem Fall aber um seine eigene Auffassung zu verdeutlichen, veröffentlichte Karl Hörmann 2008 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie* einen Aufsatz mit dem Titel *Künstlerische Therapien - Begriffsklärung*¹¹⁵. Hörmann fokussierte darin auf die Bedeutung der Künste, respektive das unerlässliche Künstlertum des *Künstlerischen Therapeuten*. Seine Auffassung des Begriffs *Künstlerische Therapien* versuchte er dabei darzulegen, indem er sie von der *Ergotherapie*, der *Beschäftigungstherapie*, der *Musischen Bildung/Ästhetischen Erziehung* und den *Kreativtherapien* abgrenzte. Doch die in einer *Begriffsklärung* zu erwartende inhaltliche und terminologische Auseinandersetzung mit anderen Begriffsauffassungen, also konkret mit der *Integrativen Kunst- und Kreativitätstherapie* Hilarion Petzolds, Ilse Orths und Johanna Siepers, der *Kunsttherapie* von Siegfried Pütz, der *Art Therapy* von Edith Kramer, der *Künstlerischen Therapie* von Margarethe Hauschka oder auch der von Peter Petersen vertretenen Auffassung des Begriffs *Künstlerische Therapien* blieb aus. Hörmanns definitorische Aussagen darüber, was unter den *Künstlerischen Therapien* zu verstehen sei, mit Seitenhieben gegenüber anderen Auffassungen, die zwar angedeutet, aber inhaltlich nicht diskutiert wurden, genügen den Ansprüchen an eine wissenschaftliche Begriffsklärung keineswegs.

Klarheit darüber, was mit den verschiedenen Begriffen *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie(n)*, *Künstlerische Therapie(n)* und *Kunsttherapie(n)* ursprünglich gemeint war und ein Überblick über die unterschiedlichen Auffassungen, scheint selbst bei Fachleuten nicht bestanden zu haben und es ist aktuell nicht zu erkennen, dass sich dies geändert habe.

So finden sich in dem ansonsten unverzichtbaren Buch *Berufs- und Leistungsrecht für künstlerische Therapien* des Musiktherapeuten Stefan M. Flach zwar differenzierte Ausführungen zu den rechtlichen Bestimmungen in der Ausübung

¹¹⁵ Karl Hörmann: *Künstlerische Therapien - Begriffsklärung*. In: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*. Münster 2008, Heft 19 (4), 153-159.

der *Künstlerischen Therapien*, deren Unkenntnis und Nicht-Beachtung zu erheblichen Problemen führen kann, wie Flach überzeugend darlegt, doch beschränkt sich Flach bei der Frage, auf welches Fachgebiet sich seine Ausführungen beziehen sollen, auf eine kurz gefasste Definition des Begriffs *Künstlerische Therapie*:

»Künstlerische Therapie ist ein Sammelbegriff für Therapiemethoden, die künstlerische Medien (Musik, Bewegung, Bilder, Skulpturen, Theater, kreative Sprache) in einem therapeutischen Prozess einsetzen, um auf die Gesundheit von Menschen positiv einzuwirken. Sie verfolgen Ziele der Heilung, Linderung, Verhinderung der Verschlechterung, Verbesserung der Teilhabe sowie primärer und sekundärer Prävention. Zunehmend werden diese Methoden auch in außertherapeutischen Bereichen wie Coaching, Supervision und Training eingesetzt. Nach den verwendeten Medien werden Kunsttherapie, Musiktherapie, Tanz- und Bewegungstherapie, Dramatherapie, Poesietherapie usw. unterschieden.«¹¹⁶

Die Bezeichnung *Künstlerische Therapie* verwendet Flach hier anders als im Titel seines Buches merkwürdigerweise in der Einzahl. Dennoch bezieht er sich offensichtlich nicht auf Margarethe Hauschkas Konzept der *Künstlerischen Therapie*. Wo Flach von »künstlerischen Medien« spricht, könnte ein Bezug zu Hilarion Petzolds Konzept der *intermedialen Kreativitätstherapie*¹¹⁷ bestehen. Doch bleibt auch das unklar. Die Erwähnung der »Bewegung«, die nicht per sé als künstlerisches Element betrachtet werden kann, sorgt für die gleiche Schwammigkeit, wie schon bei Peter Petersen. Meint Flach etwa, dass auch die Bewegungstherapie, die meist von Sport-, Körper- oder Physiotherapeuten durchgeführt wird, zur *Künstlerischen Therapie* zähle? Der Oberbegriff *Künstlerische Therapie*, respektive *Künstlerische Therapien* bleibt insgesamt unklar. Eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den vorangegangenen Begriffsprägungen und anderen Begriffsauffassungen fehlt gänzlich. Doch gerade im Hinblick auf die dringend anstehende rechtliche Fundierung unseres Berufsbildes wäre hier Klarheit geboten, damit der Gesetzgeber auch wissen kann, auf welches Berufsbild sich die erlassenen und noch zu erlassenden Gesetze beziehen sollen.

¹¹⁶ Stefan M. Flach: *Berufs- und Leistungsrecht für künstlerische Therapien*. München 2008, 22.

¹¹⁷ Siehe Kap. 2.4.2.

In diesem Zusammenhang ist auch die Studie *Berufsgruppenanalyse Künstlerische Therapeutinnen und Therapeuten (BgA-KT)* kritisch zu sehen, die 2012 von Seiten der *Bundesarbeitsgemeinschaft Künstlerische Therapien (BAG KT)* angeregt wurde¹¹⁸. Zwar bietet die Studie einen hilfreichen Überblick über die aktuelle berufliche Situation *Künstlerischer Therapeuten* in Deutschland, also von Mal-, Musik-, Tanz-, Theatertherapeuten usw. Doch ist sie zugleich selbst ein berufspolitisches Instrument geworden, um den von der BAG KT präferierten Oberbegriff *Künstlerische Therapien* zu etablieren. Denn der öffentliche wissenschaftliche Diskurs unter Einbezug vergleichender Studien zur Begriffsgeschichte, der die Verwendung des gewählten Oberbegriffs argumentativ unterlegen und damit wissenschaftlich legitimieren könnte, fehlt bis dato. Dabei ist fraglich, ob die Verwendung der schwammigen Bezeichnung *Künstlerische Therapien* als Oberbegriff hinreichend eindeutig und kraftvoll ist. Fraglich ist auch, ob die im gleichen Zuge manifestierte Reduktion des Begriffs *Kunsttherapie* und damit auch des Begriffs *Kunst* auf die bildenden Künste zukunftsweisend ist¹¹⁹. Die mangelhafte Kenntnis der Begriffsgeschichte erweist sich hier als problematisch. Aktuell steht m. E. dringlich ein Schritt in der Identitätsklärung an, der aber auf dem Boden eines öffentlichen, wissenschaftlichen Diskurses zu den Kernfragen des Fachgebiets stattfinden sollte¹²⁰.

Zuletzt muss auf die fulminante Studie *Heil-Kunst - Entwicklungsgeschichte der Kunsttherapie* von Karl-Heinz Menzen hingewiesen werden, die 2017 als erster Band der wissenschaftlichen Serie *Kultur – Kunst – Therapie – Ideengeschichte und Praxis* im *Karl Alber Verlag Freiburg* veröffentlicht wurde. Nachdem Menzen den Begriff *Kunsttherapie* seit den 1980er Jahren mit Fokus auf die bildenden Künste verwendet hatte¹²¹, bezieht er jetzt bereits mit dem ersten Satz des Buches auch die anderen Künste mit ein:

¹¹⁸ Siehe: Jörg Oster, Juliane Melchers, Christan Hamberger: *Berufsgruppenanalyse Künstlerische Therapeutinnen und Therapeuten (BgA-KT) - Erste Ergebnisse*. <https://bagkt.de/wordpress/neuigkeiten/>. Eingesehen am 3.6.2018.

¹¹⁹ Zu den damit verbundenen Problemen siehe Kap. 3.1.3 und 3.1.4.

¹²⁰ Siehe dazu Kap. 3.1.4.

¹²¹ Siehe z.B.: Hartwig, Helmut; Menzen, Karl-Heinz Menzen (Hgs.): *Kunst-Therapie*. Berlin 1984. Karl-Heinz Menzen: *Ansätze der Kunsttherapie*. In: Türk, Thies 1986, 102-105; Karl-Heinz Menzen:

»Heilen – mit und als Kunst: Seit einigen Jahren werden Verfahren mit bildnerisch visuellen, tonalen, skulpturalen und performativen Mitteln immer stärker.«¹²²

Auf Seite 15 spricht er im Kontext der Entwicklungen der letzten zwei Jahrzehnte von der:

»Kunsttherapie als Therapie mit bildnerischen, musikalischen, bewegungshaften, dramatischen, theatralischen, poetischen usw. Mitteln«¹²³.

Hatte Menzen den Begriff Kunsttherapie seit mehr als 30 Jahren auf die bildenden Künste fokussiert, so scheint es, als wolle er nun mit dem Begriff *Kunsttherapie* alle Künste umfassen. Dazu passend spricht er im selben Kontext auch von den »Kunsttherapien«¹²⁴ und von den »Verfahrensweisen der künstlerischen Therapien«¹²⁵, die er als »malerisch, theatralisch, musikalisch, psychodramatisch, eben mit vielen Medien«¹²⁶ kennzeichnet. Die verschiedenen Bezeichnungen werden hier synonym verwendet. Doch kommt es auf Seite 17 zu einer Überleitung, die Menzen zu seiner eigentlichen Grundanschauung führt:

»[Heute] zeigt sich, dass die formalästhetischen, also bildnerischen Elemente des inneren Bildes wieder in den Blick geraten; dass diese mit den jeweilig individuellen neuronalen Regeln der Synchronisation, d.h. des kortikalen Zusammenschlusses von Gestaltmerkmalen, korrespondieren; dass innere Bilder sich gemäß ihrer visuellen (Form, Farbe etc.), ihrer haptischen (Fühl-) und kinästhetischen (Körper-Raum-Lage-Gleichgewichts-)Reize wie eine Grammatik der Sprache strukturieren. Es zeigt sich, dass die inneren Bilder die Empfindens- und Verhaltensmuster einer sogenannten präsentativen Symbolik in deren leibhaftig sinn- und ordnungsstiftenden phänomenalen Erlebarkeit nach Maßgabe der Phänomenologie affektiv-schematisch, d.h. auch symptomatisch-symbolisch widerspiegeln und mittels therapeutischer, spezifisch: psychoanalytisch- oder schematherapeutisch-

Eine kleine illustrierte Geschichte der Kunsttherapie. Butzbach-Griedel 2000; Karl-Heinz Menzen: *Grundlagen der Kunsttherapie.* 1. Aufl. 2001. 2. Aufl. 2004. 3. Aufl. 2009. 4. Aufl. München 2016.

¹²² Karl-Heinz Menzen: *Heil-Kunst: Entwicklungsgeschichte der Kunsttherapie.* Freiburg im Breisgau 2017, 2.

¹²³ Ebd. 15

¹²⁴ Ebd. 17.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

assoziativer Techniken auf ihren individuellen Fokus hinterfragt werden können.«¹²⁷

Ohne auf diese Kurzzusammenfassung der Auffassung Menzens hier eingehen zu können, und ohne sein Bemühen um den Einbezug der anderen Künste zu verkennen, ist die Funktion dieser Zeilen doch offenkundig. Es geht darum, den inhaltlichen Fokus der *Kunsttherapie(n)/ Künstlerischen Therapien* auf »bildnerische Elemente« und »innere Bilder«, kurz: *Bilder* zu richten. Nicht zufällig lässt Menzen an dieser Stelle die Musik weg.

Unbestritten ist, dass innere Bilder und Phantasien Grundelement allen menschlichen Seelenlebens sind. Gleichwohl entspricht der Fokus auf innere und äußere Bilder einem von den bildenden Künsten ausgehenden und auf die bildenden Künste begrenzten Blick¹²⁸. So sehr sich Tänzer, Schauspieler, Musiker, Dichter und ebenso Patienten der Tanz-, Theater-, Musik- und Poesietherapie auch mit inneren und äußeren Bildern beschäftigen, liegt das je Besondere und Eigene dieser Therapieansätze doch an anderer Stelle. Menzens Fokus auf innere und äußere Bilder im gesamten restlichen Buch (Seiten 18-303) lässt ihn folgende Grundprozesse nicht hinreichend bedenken:

- die Dimension des Leiblichen, des Räumlichen, der Bewegung, des Rhythmischen, der Improvisation, der gegenseitigen Berührung und des Gemeinsamen-Werdens im Erleben des Tänzers¹²⁹ (respektive des Patienten der Tanztherapie),

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Der Fokus auf innere Bilder, auf die Vorstellungsbildetätigkeit, die Phantasie als Kernprozess der Kunst war im 19. Jahrhundert und bis ins 20. Jahrhundert hinein verbreitet. Siehe z.B. Friedrich Theodor Vischer: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zweiter Theil. Das Schöne in einseitiger Existenz*. 1. Aufl. 1847/48. München 1922, 357 und 425. Und Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. (1. Aufl. 1905). Göttingen 1970, 130. Dies entspricht auch der Auffassung Freuds (beispielhaft in dem Aufsatz *Der Dichter und das Phantasieren* von 1908. In: Sigmund Freud: *Bildende Kunst und Literatur*. Studienausgabe. Band X. Frankfurt am Main 1982 (1. Aufl. 1969), 173f.).

¹²⁹ »Allein in Tanz, Gesang und Schauspiel ist der Körperleib das einzige ›Werkzeug‹ der künstlerischen Produktion«, heißt es beispielsweise bei Malda Denana: *Ästhetik des Tanzes: Zur Anthropologie des tanzenen Körpers*. Bielefeld 2014, 62. Sehr anregend sind auch die Beiträge in: Sabine Gehm, Pirkko Huseman, Katharina von Wilcke (Hgs.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007. Und: Sabine C. Koch: *Embodiment. Der Einfluss von Eigenbewegung auf Affekt, Einstellung und Kognition. Empirische Grundlagen und klinische Anwendung*. Berlin 2011. Zum sensiblen Thema Berührung siehe: Gerko Egert: *Berührungen: Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld 2016. Zur Improvisation im Tanz: Friederike Lampert: *Tanzimprovisation. Geschichte - Theorie, Verfahren - Vermittlung*. Bielefeld 2007.

- die Bedeutung des Leiblichen, des Haptischen, der Raum-Lage, des Raumgefühls, der Proportionalität, der Gewichtung, der Materialität des Plastikers¹³⁰ (respektive des Patienten der Plastiziertherapie),
- die Bedeutung des Sich-mit-einer-menschlichen-Situation-Identifizierens, des empathischen Einspürens, des Arbeitens mit Emotionen, des Verkörperns und des gemeinschaftlichen Tuns des Schauspielers¹³¹ (respektive des Patienten der Theatertherapie),
- das Leben in Emotionen, Rhythmen, Klängen und harmonisch-ästhetischen Strukturen des Musikers¹³² (respektive des Patienten der Musiktherapie),
- das Arbeiten mit den phonetisch-grammatisch-semantischen Strukturen der Sprache, mit Geschichten, mit Handlungsabläufen, mit Rhythmen des Dichters¹³³ (respektive des Patienten der Poesietherapie) usw.

Zwar ist Menzen in der Einleitung seines Buches bemüht, den aktuellen Entwicklungen des in Rede stehenden Fachgebiets durch Einbezug aller Künste gerecht zu werden, in der Durchführung bleibt er aber seinem vor mehr als 30 Jahren entwickelten, auf die bildenden Künste fokussierten Ansatz treu¹³⁴. Der Begriff Kunsttherapie bleibt somit der Sache nach an den bildenden Künsten orientiert. Kernfragen der Kunsttherapie werden aus der Perspektive der bildenden Künste gestellt und bearbeitet. Dabei fällt auf, dass Menzen die Vorstufen der Entwicklungsgeschichte der Kunsttherapie zwar von der Antike, über das Mittelalter und insbesondere in der Neuzeit darstellt, aber viele Persönlichkei-

¹³⁰ Siehe z.B. Eduard Trier: *Bildbauertheorien im 20. Jahrhundert*. 1. Aufl. 1971. 3. Aufl. Berlin 1984.

¹³¹ Diesbezüglich von besonderem Interesse sind Konstatin Stanislavskijs Theorien. Siehe z.B.: Jens Roselt: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. 1. Aufl. 2005. 2. Aufl. Berlin 2009, 230-251. Zum Element der Gemeinschaft im Theaterspiel siehe: Hajo Kurzenberger: *Der kollektive Prozess des Theaters: Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld 2009.

¹³² Siehe z.B. Martin Pfeleiderer: *Rhythmus – Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld 2006.

¹³³ Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*. 1. Aufl. 1946. 26. Aufl. Tübingen und Basel 1999. James N. Frey: *Wie man einen verdammten guten Roman schreibt*. 1. Aufl. 1987. Köln 1993. Joel ben Izzy: *Mit Joel ben Izzy im Zaubergarten des Erzählens*. Kirchheim 2006. Dirk von Petersdorff: *Wie schreibe ich ein Gedicht? Kreatives Schreiben. Lyrik*. Leipzig 2017.

¹³⁴ In weiten Teilen handelt es bei Menzens Buch *Heil-Kunst – Entwicklungsgeschichte der Kunsttherapie* um eine Umarbeitung seines Buchs *Grundlagen der Kunsttherapie* (1. Aufl. 2001. 2. Aufl. 2004. 3. Aufl. 2009. 4. Aufl. München 2016), das selbst wiederum eine Ausarbeitung seiner vorangegangenen Beiträge darstellt (siehe Karl-Heinz Menzen: *Ansätze der Kunsttherapie*. In: Türk, Thies 1986, 102-105 und Karl-Heinz Menzen: *Eine kleine illustrierte Geschichte der Kunsttherapie*. Butzbach-Griedel 2000).

ten, die die moderne Kunsttherapie durch ihre Taten, durch ihre Ideen und ihre theoretischen Schriften im 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt haben, wie z.B. Edith Kramer, Siegfried Pütz, Margarethe Hauschka, Shaun McNiff usw. außen vor lässt. Wesentliche Ideengeber des 20. Jahrhunderts fehlen. Die Diskussion der verschiedenen Auffassungen maßgeblicher Persönlichkeiten, die fruchtbar und bereichernd sein könnte, bleibt somit aus. Trotz der Breite der Ausführungen spiegeln sich in Menzens Buch leider die aktuell bestehenden Unklarheiten, Blickbeschränkungen und inhaltlichen Inkonsistenzen des Fachgebiets beispielhaft wieder.

Noch heute sind folgende Problemfelder keineswegs auf wissenschaftlichem Niveau geklärt:

- Was ist das zentrale Element der in Rede stehenden Therapieform? Geht es um *Gestaltung*, um *Kreativität*, um das *Künstlerische* oder um *Kunst*?
- Welcher Zusammenhang besteht zwischen *Gestaltung*, *Kreativität*, dem *Künstlerischen* und der *Kunst*? Welche Unterschiede gibt es?
- Eine zentrale Rolle spielt bei allen Diskussionen der Begriff *Kunst*. Wo dieser (meist unreflektiert) mit Bezug auf veraltete Kunstideale (beispielsweise den Akademismus des 19. Jahrhunderts) verwendet wurde, wurde er im therapeutischen Kontext oft abgelehnt. Hier bedarf es der Selbstreflexion und wissenschaftlicher Klärung, was unter Kunst zu verstehen ist.
- Unklar scheint seit den 1980er Jahren zu sein, ob sich der Begriff Kunst im Kontext des in Rede stehenden Therapieverfahrens allein auf die bildenden Künste (Plastik, Malerei, Graphik) oder auf alle Künste (Architektur, Plastik, Tanz, Schauspiel, Malerei, Musik, Gesang, Graphik und Poesie) bezieht.
- Da die Bezeichnungen *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie(n)*, *Künstlerische Therapie(n)*, *Kunsttherapie*, aus zwei Worten zusammengesetzt sind, ist nicht nur unter Außenstehenden der Eindruck entstanden, dass den unterschiedlichen Elementen *Gestaltung*, *Kreativität*, *Künstlerisches* und *Kunst* als solchen keine therapeutische Wirkkraft innewohne, diese erst in therapeutische Wirkkräfte verwandelt werden müssten. Hier handelt es sich vielleicht um die Kernfrage dieses Fachgebiets: Wie und womit wird hier therapeutisch gearbeitet? Wie ergibt sich die spezifische therapeutische Wirksamkeit dieses besonderen Thera-

pieverfahrens? Was ist das zentrale therapeutische Wirkprinzip unseres Therapieverfahrens?

- Damit in Zusammenhang steht die Frage nach dem Therapiebegriff. Ist dasjenige, was als *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie(n)*, *Künstlerische Therapie(n)* bzw. *Kunsttherapie(n)* bezeichnet wird, im Bereich von Pädagogik, Heilpädagogik, Kunst-, Musik-, Tanz- und Schauspielpädagogik, Sozialarbeit, Erwachsenenbildung, Seniorenarbeit, Kriminaltherapie auch Therapie im eigentlichen Sinne des Wortes? Oder darf der Begriff Therapie nur im klinisch-medizinischen, psychiatrischen, psychosomatischen und psychotherapeutischen Bereich angewendet werden?
- Die Grenzen zu nachbarschaftlichen Berufsfeldern sind fließend. Im Zuge einer Profilierung des Berufsbildes sollte geklärt werden, ob das in Rede stehende Therapieverfahren allein eine Methode der Psychotherapie ist, wo die Unterschiede zur Ergotherapie liegen, in der bisweilen auch gezeichnet, gemalt und plastiziert wird, wo die Unterschiede zur Kunst-, Musik-, Tanz- und Theaterpädagogik liegen, und wo die Unterschiede zu von Ärzten und Psychotherapeuten eingesetzten Methoden der Mal- und Graphiktherapie, der Theatertherapie (Rollenspiele, Stuhlarbeit, Aufstellungen) und der Poesietherapie (Imaginationen, Geschichten) liegen.

Es handelt sich allesamt um Kernfragen des Fachgebietes, die in engstem Zusammenhang mit der Identitätsklärung stehen. Diese wiederum sind für die Profilierung des Fachgebiets nach außen hin von zentraler Bedeutung. Hier wird es eines intensivierten wissenschaftlichen Diskurses bedürfen. Alle genannten Kernfragen werden in der folgenden Untersuchung der Begriffsgeschichte diskutiert¹³⁵. Ausgangspunkt und Fokus der vorliegenden Arbeit ist jedoch – um die Problematik von den Anfängen her aufzurollen – die Untersuchung der ersten Begriffsprägungen der Bezeichnungen *Künstlerische Therapie* durch Margarethe Hauschka, *Gestaltungstherapie* durch Günter Clauser, *Kreative Therapie* durch Hilarion Petzold und *Kunsttherapie* durch Siegfried Pütz.

¹³⁵ Im Ergebnis der vorliegenden Arbeit ergeben sich noch weitere Kernfragen. Siehe im Verlauf des Textes, sodann zusammenfassend in Kap. 3.2.

1.2 Fragestellung

Mit der vorliegenden Arbeit sollen folgende Fragen eine Beantwortung finden:

1. Vor welchen sozial- und kunsthistorischen, persönlichen und theoretischen Hintergründen sind die Bezeichnungen *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie*, *Künstlerische Therapie* und *Kunsttherapie* entstanden?
2. Warum bevorzugten die Namensgeber die Begriffe *Gestaltung*, *Kreativität*, *Künstlerisches* bzw. *Kunst*?

1.3 Methode

Die Forschungsmethode der vorliegenden Studie ist eine textkritische, phänomenologisch-hermeneutisch-perspektivenpluralistische, sozial- und kunsthistorisch kontextualisierende, Theorien und Paradigmen vergleichende Untersuchung jener Texte, in denen die Bezeichnungen *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie*, *Künstlerische Therapie* und *Kunsttherapie* geprägt worden sind.

Die *Phänomenologie* ist hier im Sinne der *phänomenologischen Reduktion* Edmund Husserls als die Methode der Wahrnehmung des Gegebenen und dessen erkennende Durchdringung auf der Grundlage eines bewussten Bemühens um Wahrnehmungsoffenheit, die Überwindung von Blickbeschränkungen und unbewussten Vorurteilen, der bewussten Selbstinfragestellung und der stetigen Selbstreflexion des Erkenntnisprozesses zu verstehen¹³⁶. Sie ist die implizite Grundlage der vorliegenden Arbeit und zugleich die Voraussetzung einer perspektivenpluralistischen Vorgehensweise.

Die *Hermeneutik* ist hier im Sinne eines bewussten Vollzugs der Zirkelstruktur des Verstehens nach Hans-Georg Gadamer aufzufassen. Wer etwas verstehen will, unternimmt den Versuch, das zunächst Unverstandene mit den Begriffen, die er zur Verfügung hat, zu verstehen. Es bedeutet im Vollzug des Forschungsprozesses aber, dass man fortgesetzt seine bisher vorhandenen Be-

¹³⁶ Siehe dazu: Ralf Matti Jäger: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen. Ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie*. Wendland 2017, 26-30.

griffe verändern, erweitern oder verwerfen und damit neue Begriffe schaffen muss¹³⁷. Etwas verstehen zu wollen, bedeutet, sich an das zu Verstehende anverwandeln zu müssen und umgekehrt auch das zu Verstehende an sich anzuverwandeln. Wenn etwas verstanden ist, sind neue Begriffe entstanden und der Forscher ist ein Anderer geworden und vielleicht ist auch das zu Erforschende anders geworden.

Der *Perspektivenpluralismus* Peter F. Matthiessens stellt eine wissenschaftstheoretische Grundhaltung dar, innerhalb derer im Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Forschung Offenheit für alle möglichen Auffassungen, Richtungen, Schulen, Ansätze und Methoden bestehen sollte. Alle Perspektiven auf einen Sachverhalt sollten ernst genommen werden, um nicht bei einer gewohnten, lieb gewordenen, im engeren Sinne identitätsstiftenden, sozial verbindenden, aber möglicherweise einseitigen Sicht stehen zu bleiben. Der eigene Standpunkt ist wenigstens übungsweise zu verlassen. Es ist bewusst eine »Perspektivenvervielfältigung«¹³⁸ zu betreiben. Peter Matthiessen:

»Sich nicht mit der Einseitigkeit einer monoperspektivisch verkürzten Sicht begnügen zu wollen, fordert uns zur Ergänzung der einen durch andere Perspektiven heraus, zur Aufgabe des uns lieb und zur Konvention gewordenen Standorts, zu einem Um-die-Dinge-Herumgehen, zu ihrer Erfahrung durch verschiedene Perspektiven hindurch [...]. Die Ergänzung einer Perspektive durch eine andere bedeutet nicht eine nur additive Blickfelderweiterung, sie zeitigt zugleich eine Relativierung der zuvor eingenommenen Sicht und damit zugleich ein Gegenüberdem-Gegenstand-Abstand-Nehmen-Können, eine Annäherung und ›Objektivierung‹ durch Perspektiven-Vervielseitigung, die Realisierung eines Sachverhalts durch eine Vielzahl von Perspektiven hindurch.«¹³⁹

¹³⁷ Vgl.: Udo Tietz: *Hans-Georg Gadamer zur Einführung*. Hamburg 2000, 53.

¹³⁸ Peter F. Matthiessen: *Paradigmenpluralität und Individualmedizin*. In: Matthiessen, Peter F. (Hg.): *Patientenorientierung und Professionalität*. Festschrift. 2. erweiterte Auflage. Waldkirchen. 2011, 99.

¹³⁹ Peter Matthiessen: *Perspektivität und Paradigmenpluralismus in der Medizin*. In: Brigitte Fuchs; Norbert Kobler-Fumasoli (Hgs.): *Hilft der Glaube? Heilung auf dem Schnittpunkt zwischen Theologie und Medizin*. Münster 2002, 15. Mit Bezug auf die Kunsttherapie siehe: Peter F. Matthiessen: *Der diagnostisch-therapeutische Prozess im interprofessionellen Dialog*. In: Peter F. Matthiessen, Dagmar Wohler (Hgs.): *Die schöpferische Dimension der Kunst in der Therapie. Ein interdisziplinäres Symposium*. Frankfurt am Main 2006, 70ff. Siehe auch: Peter F. Matthiessen: *Paradigmenpluralität und ärztl-*

Da es sich bei der in Rede stehenden Therapieform um eine therapeutische Praxis handelt, die dem einzelnen Patienten, mit seiner je eigenen Problematik gerecht werden soll, ist zu betonen, dass jedem Ansatz der Gestaltungstherapie/Kreativen Therapie(n)/Künstlerischen Therapie(n)/Kunst-therapie(n) der Möglichkeit nach ein therapeutisches Potential innewohnen kann, das einem Patienten zu Gute kommen könnte. Ein vorverurteilendes Desinteresse aufgrund einer Parteinahme für einen bestimmten Ansatz oder eine bestimmte Schule ist von daher nicht nur wissenschaftsmethodisch, sondern auch ethisch nicht statthaft, da die therapeutische Praxis dadurch um funktionierende Methoden beschnitten werden könnte. Das Beharren auf nur einer Auffassung bei gleichzeitiger Ignoranz anderer, potentiell therapeutisch wirksamer Auffassungen würde letztlich zu Lasten des Patienten gehen, dem die bestmögliche Vorgehensweise aufgrund einer willentlichen (aber leicht vermeidbaren) Einseitigkeit des Therapeuten vorenthalten würde. Was Peter Matthiessen für die Medizin sagt, gilt in gleicher Weise für das in Rede stehende Therapieverfahren:

»Da gerade in der Medizin als einer praktischen Wissenschaft Begriffe, Theorien, Modelle, die wir uns vom Menschen und von Gesundheit, Krankheit und Heilung machen, kaum je praxis- bzw. ethikneutral sind, stellt sich hier mit besonderer Aktualität die Aufgabe, den Pluralismusgedanken auch unter dem Kriterium der realen Konsequenzen, der praktischen Folgen bestimmter Wissenschaftsmodelle zu verfolgen, gemäß dem Diktum Goethes ›Was fruchtbar ist, allein ist wahr.«¹⁴⁰

Im Ergebnis kann die zu Anfang unverzichtbare Offenheit allerdings nicht bedeuten, dass jeder Recht hat und alles gut und brauchbar ist:

che Praxis. In: R. Jütte (Hg.): *Die Zukunft der Individualmedizin. Autonomie des Arztes und Methodenpluralismus*. Herausgegeben in Verbindung mit dem *Dialogforum Pluralismus in der Medizin*. Köln 2009, 37-54. Und: Peter F. Matthiessen: *Die Medizin und die Frage nach dem Menschen*. In: Peter Heusser, Johannes Weinzierl (Hgs.): *Medizin und die Frage nach dem Menschen*. Würzburg 2013, 9-33. Und: Peter F. Matthiessen: *Das Phänomen Komplementärmedizin. Verwilderung oder Bereicherung ärztlichen Handelns*. In: *Zeitschrift für medizinische Ethik*. Heft 50. 2004, 351-363.

¹⁴⁰ Matthiessen 2002, 16.

»Denn der Begriff der Perspektivität weist neben seiner Subjektbezogenheit ja gerade auf einen Objektpol hin, an dem der Realitätsbezug einer Sichtweise zu überprüfen, ihr Wirklichkeitscharakter auszuhandeln ist.«¹⁴¹

Unterschiedliche Auffassungen sind daraufhin zu prüfen, ob sie dem »Objektpol«, auf den sie sich beziehen, – hier die Gestaltungstherapie/Kreative Therapie/Künstlerische Therapie/ Kunsttherapie – gerecht werden. Es kann nicht um »eine unbegrenzte Vervielfältigung von Sichtweisen«¹⁴² ohne Unterschiede gehen, da diese zu einer »Gesichtspunktbeliebigkeit«¹⁴³ führen würde. Offenheit und Perspektivenpluralismus dürfen im Ergebnis nicht zu Undifferenziertheit und Gleichmacherei führen. Perspektivenpluralismus heißt auch nicht, dass im Rahmen einer wissenschaftlichen Fundierung der in Rede stehenden Therapieform alle erdenklichen Bezeichnungen unterschiedslos nebeneinander bestehen könnten. Unterschiedliche Auffassungen müssen zum Zwecke einer positiven und produktiven Weiterentwicklung des Ganzen, welches die in Rede stehenden Therapieansätze bilden, kritisch überprüft und argumentativ ausgehandelt werden, um einerseits dasjenige, was an den jeweiligen Ansätzen berechtigt ist, annehmen und integrieren, andererseits aber argumentativ Schwaches, Unhaltbares, Veraltetes oder Verqueres kritisch herausstellen und absondern zu können.

»Wie viele solcher Sichtweisen sich am Ende als legitim und tragfähig erweisen, um einen monoperspektivischen Reduktionismus zugunsten einer rational nachvollziehbaren Pluralität von Sichtweisen zu überwinden, diese Frage gilt es im Zuge der Erarbeitung eines komplementären Pluralismuskonzepts thematisch zu stellen – und sich vorschneller Beantwortungsversuche zugleich zu enthalten.«¹⁴⁴

Im Kontext der vorliegenden Arbeit bedeutet dies, dass klar werden soll, warum die verschiedenen Bezeichnungen *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie*, *Künstlerische Therapie* und *Kunsttherapie* entwickelt und verwendet worden sind, welche Auffassungen damit zum Ausdruck kommen sollten, inwiefern diese Auffas-

¹⁴¹ Matthiessen 2011, 99.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Matthiessen 2002, 15.

sungen ihre Berechtigung haben und worin das Gemeinsame dieser Therapieansätze besteht.

2. UNTERSUCHUNGEN ZUR BEGRIFFSGESCHICHTE

In diesem Kapitel werden die ersten Begriffsprägungen der Bezeichnungen *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie*, *Künstlerische Therapie* und *Kunsttherapie* bei den entsprechenden Namensgebern untersucht. Dazu werden gezielt jene Aspekte dargestellt, die die Wahl der entsprechenden Bezeichnungen erläutern können. Eine umfassende oder gar vollständige Darstellung der einzelnen, mit den verschiedenen Namensgebungen verbundenen Ansätze oder Schulen ist dabei nicht möglich. Diesbezüglich wird sich der Interessierte durch die entsprechenden Verweise in den Fußnoten weiter einarbeiten können. Es soll deutlich werden, vor welchen persönlichen, theoretischen, sozial- und kunsthistorischen Hintergründen es zur Wahl der Begriffe *Gestaltung*, *Kreativität*, *Künstlerisches* bzw. *Kunst* gekommen ist.

Da der Begriff *Gestaltung* bereits 1916 insbesondere unter Einfluss von C. G. Jung Einzug in die Psychiatrie und Psychotherapie gehalten hat, nimmt die folgende Untersuchung hier ihren Auftakt (wobei auch der Begriff *Kunst* schon seit 1907 im psychiatrischen Kontext präsent war, wie sich zeigen wird). Die Prägung der Bezeichnung *Gestaltungstherapie* durch Günter Clauser schließt sich dann inhaltlich direkt an, auch wenn sie erst 1960 erfolgt ist (Kap. 2.1). Die Bezeichnung *Künstlerische Therapie* ist erstmals 1926 verwendet worden. Ihre Entstehung wird in Kapitel 2.2 untersucht. Siegfried Pütz hat seine ersten kunsttherapeutischen Erfahrungen Anfang der 1930er Jahre gemacht. Seinen Ansatz der Kunsttherapie realisierte er aber schrittweise erst seit 1964. Das deutschsprachige Adjektiv *kunsttherapeutisch* verwendete er

erstmals 1966, das Substantiv *Kunsttherapie* erstmals im Februar 1967 in einer Anzeige zur Begründung der *Kunst-Studienstätte Ottersberg*. Seine Begriffsbildung soll deshalb in Kap. 2.3 dargestellt werden. Die Bezeichnung *Kreative Therapie* verwendete Hilarion Petzold erstmals französischsprachig im Jahr 1965. Seitdem entwickelte er seine *Integrative Therapie* und darin die *Kreative Therapie* als eine ihrer Zugangsweisen. Da sich Petzold und seine Mitstreiterinnen in den 1980er und 90er Jahren polemisch mit dem Begriff *Kunsttherapie* auseinandersetzten, ist es sinnvoll, ihre Begriffsbildungen im Anschluss an den Ansatz von Pütz darzustellen, also in Kap. 2.4.

Für diejenigen, die vorab einen ersten Überblick bekommen wollen, sei darauf hingewiesen, dass es in Kapitel 2.5 eine glossarische Kurzzusammenfassung der vier Begriffsprägungen gibt.

2.1 Die Entstehung der Bezeichnung *Gestaltungstherapie*

2.1.1 Kunst, Bildnerie und Gestaltung in Psychiatrie und Psychotherapie (1907)

Im Jahre 1907 erschien das Buch *L'art chez les fous* (deutsch: *Die Kunst bei den Verrückten*) des französischen Psychiaters Paul Meunier, das er unter seinem literarischen Pseudonym Marcel Réja veröffentlichte¹⁴⁵. Wie Michel Thévoz im Vorwort zur ersten deutschsprachigen Auflage von 1997 schreibt, ging es Meunier/Réja darum,

»die Trennung zu relativieren, die der gesunde Menschenverstand zwischen Normalität und Wahnsinn sowohl im Bereich der Kunst wie auch im allgemeinen macht«¹⁴⁶.

Meunier/Réja selbst schrieb 1907:

»Da also unter der Kategorie ›verrückt‹ eine Vielfalt von Persönlichkeiten anzutreffen ist, gibt es kein allgemeingültiges Merkmal, das die Herkunftsbestimmung eines ihrer Werke erlauben würde, genauso wenig wie es sichere Anzeichen gibt, an denen ein Verrückter auf der Straße zu erkennen ist. Die wesentlichen Qualitäten, die dieses Schaffen sichtbar durchdringen, sind wie bei dem gesunden Künstler auch: Offenheit, Einfallsreichtum und Geduld.«¹⁴⁷

Meunier spricht dem schizophren Erkrankten also in Bezug auf das Potential zum Schaffen von Kunst grundsätzlich dieselben Voraussetzungen zu, wie dem gesunden Künstler. Und Meunier wagt es, die malerischen, graphischen und dichterischen Werke von Schizophrenie-Erkrankten (damals: Geisteskranken, Irren oder Verrückten) als *l'art*, als *Kunst* anzusprechen. Er wagte dies allerdings

¹⁴⁵ Marcel Réja: *Die Kunst bei den Verrückten*. Erste französischsprachige Ausgabe als *L'art chez les Fous* im Jahr 1907/1908. Erste deutschsprachige Ausgabe herausgegeben von Christoph Eissing-Christophersen und Dominique Le Parc. Wien 1997.

¹⁴⁶ Michel Thévoz: Vorwort: *Marcel Réja, Entdecker der Kunst der Verrückten*. In: Réja 1997, 9.

¹⁴⁷ Réja 1997, 22.

nur unter einem Pseudonym¹⁴⁸. Für die Psychiater seiner Zeit war es vor dem Hintergrund der idealistisch-akademischen Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts selbstverständlich, dass ein malerisches, graphisches, plastisches, musikalisches oder poetisches Werk eines sogenannten Verrückten niemals die handwerkliche Perfektion und geistige Höhe erreichen könne, die nötig sei, um ein *wahres* Kunstwerk zu erschaffen. Meunier war selbst noch mit diesen Kunstidealen verbunden¹⁴⁹.

Expressionismus, Kubismus, Futurismus, abstrakte Malerei usw. entstanden gerade erst in den Jahren der Erscheinung seines Buches. 1907 malte Picasso die *Demoiselles d'Avignon*, den Ausgangspunkt des Kubismus. Das erste vollständig gegenstandslose Bild war ein Aquarell von Kandinsky aus dem Jahr 1910¹⁵⁰. Kandinskys erste gegenstandslose Gemälde, die *Kompositionen I - V*, entstanden 1911¹⁵¹. Dass Meuniers Anerkennung der künstlerischen Qualitäten in Werken von Psychiatriepatienten noch vor dem Hintergrund akademischer Kunstideale erfolgte, ist besonders zu beachten, da es seine innere Freiheit gegenüber den tradierten Auffassungen umso deutlicher macht. Meuniers Buch gehört mit zu den eingangs schon genannten Zukunftsimpulsen vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Im deutschsprachigen Raum blieb es aber weitestgehend unbeachtet. Die erste deutschsprachige Auflage erschien erst 1997.

Einer der wenigen deutschsprachigen Psychiater, die Meuniers französischsprachiges Buch rezipierten, war Hans Prinzhorn. Dieser bewunderte in einer Rezension von 1919 dessen menschliche Haltung zu den Geisteskranken, wie

¹⁴⁸ Bis in den 1980er Jahre hinein wurde angenommen, dass das Buch *L'art chez les Fous* von einem Literaten, nicht einem Psychiater stammte. Siehe: Réja 1997, 3.

¹⁴⁹ Mit seiner beeindruckenden *téchné*, den klassischen Themen (Judith, Medea, Sakuntala etc.), seiner klassischen Bildinszenierung und auch einer gewissen Rückständigkeit gegenüber den neuesten Entwicklungen der Romantik kann August Riedel als klassisches Beispiel für den Akademismus des 19. Jahrhunderts gelten. Beeindruckend sein Bild *Judith* von 1840. Beispielsweise in: Rolf Tomann (Hg.): *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung*. 1750-1848. Potsdam 2015, 466.

¹⁵⁰ Siehe: Hajo Düchting: *Kandinsky. Revolution der Malerei*. 1. Aufl. 1995. Köln 1999, 39.

¹⁵¹ Siehe: Andrea Hüneke: *Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten*. Stuttgart 2011. Im Bildteil in der Mitte. - Franz Marc, August Macke, Gabriele Münter hat den Sprung in die vollständige Gegenstandsfreiheit, vielleicht aufgrund seines frühen Todes 1916, zeit seines Lebens nicht geschafft.

auch die Anerkennung der künstlerischen Qualitäten in der Kunst der Schizophrenen:

»Das in seiner allgemeinen Haltung höchststehende französische Werk über die Kunst der Geisteskranken findet sich sonderbarerweise nirgends zitiert: Marcel Réja: *L'Art chez les Fous*. Hier wird zum ersten (und überhaupt bisher einzigen) Male nicht von einem engen klinischen Gesichtspunkt aus ein Symptom verfolgt und auf diagnostische Verwertbarkeit geprüft, sondern das Phänomen, dass ein für das Leben verlorener Geisteskranker Werke von unbestreitbarer künstlerischer Qualität schaffen kann, deren Wirkung auf den Betrachter in allen wesentlichen Teilen der eines echten Kunstwerks entspricht – dieses, abgesehen von aller Psychiatrie, erschütternde Phänomen ist Réja zum Bewusstsein gekommen und bestimmt seine Einstellung. Infolgedessen ist er fähig, einige feine Bemerkungen über die Verwandtschaft des echten künstlerischen Schaffens mit der Produktion der Geisteskranken zu machen...«¹⁵²

1922 veröffentlichte Prinzhorn ein eigenes Buch mit dem Titel *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*¹⁵³. Wie Meunier/Réja wies auch er in aller Breite auf die formalen künstlerischen Werte der Patientenarbeiten hin. Unter Kollegen und in der Öffentlichkeit sorgte er damit jedoch weitestgehend für Unmut. Ein Kritiker empörte sich darüber, dass Prinzhorn in den »sinnlosen Schmierereien eines kranken Geistes« »Schönheit und Phantasie, Gestaltungskraft und einen großen Reichtum an Farben und Formen« und sogar »Versuche, die Welt zu ordnen«¹⁵⁴ zu erblicken glaubte. Dennoch, gegenüber Meunier/Réja, der die Werke der Geisteskranken als Kunst angesprochen hatte, hatte sich Prinzhorn mit seinem Buch ein stückweit zurückgenommen. Zwar sprach er am Ende seines Buches die dringende Frage nach dem Zusammenhang der Werke der Schizophrenen mit der »ernsten

¹⁵² Prinzhorn zitiert nach: Marcel Réja: *Die Kunst bei den Verrückten*. Erste französischsprachige Ausgabe als *L'art chez les Fous* im Jahr 1907/1908. Erste deutschsprachige Ausgabe herausgegeben von Christoph Eissing-Christophersen und Dominique Le Parc. Wien 1997, 5.

¹⁵³ Hans Prinzhorn: *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. 1. Aufl. 1922. 3. Aufl. Berlin, Heidelberg 1983, III. - Zur Wirkung und Person Hans Prinzhorns und zur *Sammlung Prinzhorn* und vielen Künstlern aus den psychiatrischen Kliniken jener Zeit siehe: Christian Beetz: *Zwischen Wahnsinn und Kunst. Die Sammlung Prinzhorn*. DVD 2009.

¹⁵⁴ Zitiert nach: Gerd Presler: *L'art brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn*. Köln 1981, 20.

Kunst«¹⁵⁵ an, ließ sie jedoch wortreich offen. Dabei zeigt sich einerseits, dass Prinzhorn nicht ganz so sehr geneigt war, die Werke der Schizophrenen als Kunst, als vielmehr die moderne Kunst als einer schizophrenen Geisteshaltung nahestehend anzusehen:

»Ungeübte Geisteskranke, besonders Schizophrene, schaffen nicht selten Bildwerke, die weit in den Bereich ernster Kunst ragen und im Einzelnen oft überraschende Ähnlichkeiten zeigen mit Bildwerken der Kinder, der Primitiven und vieler Kulturzeiten. Die engste Verwandtschaft aber besteht zu der Kunst unserer Zeit und beruht darauf, dass diese in ihrem Drange nach Intuition und Inspiration seelische Einstellungen bewusst erstrebt und hervorzurufen versucht, die zwangsläufig in der Schizophrenie auftreten.«¹⁵⁶

Andererseits kritisierte er sehr vorsichtig das Festschreiben des Kunstbegriffs an veralteten, dogmatischen Idealen und plädierte eher für fließende Übergänge:

»Die Abgrenzung unserer Bildwerke von bildender Kunst ist heute nur auf Grund einer überlebten Dogmatik möglich. Sonst sind die Übergänge fließend.«¹⁵⁷

Diese Unentschiedenheit in Bezug auf den Kunstcharakter der Werke von psychisch Kranken ist es wohl, die Prinzhorn nach einem Begriff hatte suchen lassen, der ihm neutral erschien. Er sprach die künstlerische Arbeit psychisch kranker Menschen deshalb nicht wie Meunier als *Kunst*, sondern als *Bildnerie*¹⁵⁸ an. Im Untertitel des Buches tritt zudem der Begriff *Gestaltung* auf.

Den Begriff *Gestaltung* hatte im psychotherapeutischen Kontext wohl als Erster 1916 C. G. Jung verwendet¹⁵⁹. Nur war dies zunächst unbemerkt von der Fachöffentlichkeit geschehen. Jung hatte 1914 im Rahmen einer eigenen psychischen Krise das Malen als therapeutische Hilfe für sich selbst entdeckt und bald

¹⁵⁵ Prinzhorn 1983, 341ff.

¹⁵⁶ Prinzhorn 1983, 349.

¹⁵⁷ Prinzhorn 1983, 350.

¹⁵⁸ Prinzhorn 1983, 352.

¹⁵⁹ Jung hat den Begriff *Gestaltung* wahrscheinlich in Max Raphaels: *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei* (1. Aufl. München 1913, 2. Aufl. 1919) aufgenommen. Er besaß die Erstauflage von 1913 (siehe: C. G. Jung: *Das rote Buch*. 1. Aufl. 2009, 2. Aufl. Düsseldorf 2013, 198).

auch seine Patienten malen lassen¹⁶⁰. So kam es 1916 zu seinem ersten Aufsatz zum Gestalten in der Psychotherapie¹⁶¹. Der Aufsatz blieb jedoch bis 1957 unveröffentlicht¹⁶². Nur Menschen, die persönlich mit Jung in Kontakt standen, erfuhren von seiner neuen Methode. Hier ist insbesondere der Psychiater Gustav Richard Heyer zu nennen. Jung trat mit seinem Einbezug des Malens in die Psychotherapie erst 1929 an die Öffentlichkeit, nachdem der Psychoanalytiker Ludwig Paneth auf dem *III. Allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie* in Baden-Baden im April 1928 mit seiner unabhängig von Jung neu entwickelten Methode des Malens in der Psychotherapie an die Fachöffentlichkeit getreten war. Dass die Werke von Patienten nicht als wirkliche Kunst zu betrachten seien, war unter Psychiatern – abgesehen von der Ausnahmeerscheinung Paul Meunier – verbreitet. So sprach auch Paneth 1928 – noch bevor er von Jungs Impulsen Kenntnis erhalten hatte – in Bezug auf das Zeichnen und Malen der Patienten von »Gestaltung«¹⁶³.

¹⁶⁰ Siehe: C. G. Jung, Aniela Jaffé: *Erinnerung, Träume, Gedanken von C.G. Jung*. (1. Aufl. 1971). Olten und Freiburg im Breisgau 1981, 63. - Ernst Speer datiert den Beginn der maltherapeutischen Arbeit Jungs auf das Jahr 1915 (siehe: Ernst Speer: *Der Arzt der Persönlichkeit. Grundlagen, Arbeitsweisen, Aufgaben der ärztlichen Psychotherapie*. Stuttgart 1949, 189). Günter Clauser vermutet den Beginn im Jahr 1920 (siehe: Günter Clauser: *Die Gestaltungstherapie. Der therapeutische Umgang mit dem schöpferischen Menschen*. In: *Praxis der Psychotherapie*. Heft 5. 1960, 269). Doch 1920 ist zu spät angesetzt, da Jung bereits 1916 eine erste theoretische Reflexion über diese Arbeitsweise angestellt hat (s.u.). Jung selbst hat 1914 mit dem eigenen Malen begonnen (siehe: Jung; Jaffé 1981, 191f. und C. G. Jung: *Das Rote Buch*. 2013) und muss folglich in der Zeit zwischen 1914 und 1916 damit begonnen haben, auch seine Patienten malen zu lassen.

¹⁶¹ C. G. Jung: *Die transzendente Funktion*. Geschrieben 1916. Erste englischsprachige Veröffentlichung 1957, erste deutschsprachige Veröffentlichung 1958. In: C. G. Jung: *Die Dynamik des Unbewussten. Gesammelte Werke. Achter Band*. Broschierte Sonderausgabe. 1. Aufl. 1995. 2. Aufl. Düsseldorf 2001, 101.

¹⁶² Jung hat gerade in diesem Aufsatz einen Ansatz zur therapeutischen Wirkung der Kunst entwickelt, dem m. E. ein zukunftsweisendes Prinzip zugrunde liegt. Jung hatte bis zum September 1913 Schillers *Schriften über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* rezipiert (siehe: C. G. Jung: *Psychologische Typen*. 9. Aufl. Olten und Freiburg im Breisgau 1971, 548) und so entwickelte er in seinem Aufsatz wie Schiller zwei Polaritäten, aus deren Vermittlung und Aufhebung sich erst die positive Wirkung der Therapie ergeben könne. Jung setzte aber - anders als Schiller - das »Prinzip des Gestaltens« und das »Prinzip des Verstehens« als die zu vermittelnden Polaritäten. In der Vermittlung dieser Polaritäten käme es zur *transzendenten Funktion*, womit Jung wohl eine Höherentwicklung des Menschen im Auge hatte. Jung hat den Aufsatz aus unbekanntem Gründen verworfen. Tatsächlich hat er diesen schillerisch-dialektischen Ansatz, indem er dem *Prinzip des Gestaltens* das gleiche Recht einräumt, wie dem *Prinzip des Verstehens* nicht weiterverfolgt. Vielmehr hat er seit 1929/30 ausdrücklich dem *Prinzip des Verstehens* das Hauptgewicht zudedacht (siehe: Jung; Jaffé 1981, 196). Weiteres zu Schillers Ansatz im Kap. 2.3.2.

¹⁶³ Ludwig Paneth: *Über eine neue analytisch-synthetische Methode der Psychotherapie*. In: Walter Cimal (Hg.): *Bericht über den III. allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Baden-Baden. 20. bis 22. April 1928*. Leipzig 1929, 246.

Jung selbst machte bei seinem ersten öffentlichen Vortrag zu seiner neuen Methode beim *IV. Allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie* in Bad Nauheim im April 1929 deutlich, dass er die Werke von Patienten ebenso wie die Werke der zwischenzeitlich in den Vordergrund gerückten modernen Kunst nicht als »wirkliche Kunst« betrachte:

»Auch wenn gelegentlich künstlerisch schöne Dinge von meinen Patienten produziert werden, Dinge, die sich ohne weiteres in modernen ›Kunst‹-Ausstellungen sehen lassen könnten, so betrachte ich sie doch als völlig wertlos, gemessen am Maßstab wirklicher Kunst.«¹⁶⁴

Gemessen »am Maßstab wirklicher Kunst« – Jung ist an den akademischen Kunstidealen des 19. Jahrhunderts ausgerichtet – waren die Werke von Patienten und, wie implizit deutlich wird, auch die Werke der modernen Kunst für Jung also »völlig wertlos«. Wertvoll seien sie nur für die Therapie.

Obgleich Jung selbst Innovator und Pionier einer neuen Psychotherapie und Psychologie war, und obgleich er selbst das Entstehen der modernen Kunst hautnah erlebt und verfolgt hatte, war er mit seiner Haltung zur Kunst doch bei einem Akademismus¹⁶⁵ und Symbolismus¹⁶⁶ stehen geblieben¹⁶⁷. Auch Ludwig

¹⁶⁴ Jung 1929, 10. – Kursivsetzungen von Jung. Einfügung in eckigen Klammern von mir.

¹⁶⁵ Die an den europäischen Kunstakademien des 18. und 19. Jahrhunderts gelehrtten ästhetischen Ideale und die zu deren Erreichung notwendigen künstlerischen Techniken wurden im 20. Jahrhundert rückblickend – aufgrund ihrer dogmatischen Verhärtung – als *Akademismus* bezeichnet. Lorenz Dittmann schrieb dazu 1993: »In der akademischen Kunst verhärtet sich die Regel zur Normierung, ja zum Dogma. Akademische Kunst sucht in Normen letzte Sicherheit und muss darin der Unmittelbarkeit des spontanen Ausdrucks verlustig gehen.« (Dittmann 1993, 84). So wird der Begriff *Akademismus* auch in dieser Arbeit verwendet. Zum Akademismus im Weiteren: Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien* (1. englischsprachige Aufl. 1940), München 1986. Gerhard Bartsch: *Akademismus und Idealismus am Beispiel des Bildhauers Johann Heinrich Dannecker (1758-1841)*. Dissertation. Hamburg 1976, 5. Wolfgang Nitsche (1992): *Das Schaffen der hochklassizistischen Bildhauer: Akademismus, Romerlebnis, Innovation, Antikerezeption*. Dissertation. Köln 1992, 209f. Lorenz Dittmann: *Der Begriff des ›Akademischen‹ in der Bildenden Kunst*. In: Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross, Thomas Sick (Hrsg.): *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag. Zugleich Bericht über das Symposium ›Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer‹ (Saarbrücken 1991)*. Saarbrücken 1993, 84. Jutta Schneider, Norbert Held: *Grundzüge der Kunstwissenschaft* von 2007, 34f.

¹⁶⁶ Odilon Redon kann als prägendes Beispiel für den Symbolismus gelten. Jung hatte sich mit Redon befasst (siehe: Sonu Shamdasani in Jung 2013, 198). Siehe z.B.: Michael Gibson: *Odilon Redon. Der Prinz der Träume*. Köln 1996.

¹⁶⁷ Siehe dazu: Sonu Shamdasani in Jung 2013, 198. Jung 1995, 82f. Und Jung 2013, 205. 1932 ging Jung dazu über, die moderne Kunst zu pathologisieren. Bittere Beispiele sind die 1932 erschienenen

Paneth sah die Werke des Expressionismus wie auch jene der Patienten als »minder große, ja ausgesprochene Nichtkunst«¹⁶⁸ an.

Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Dada, Surrealismus usw., die wir heute bereits als *klassische Moderne* bezeichnen und selbstverständlich als wirkliche und große Kunst ansehen, hatten in den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts für Empörung, Skandale und auch für scharfe und radikale Ablehnung gesorgt. Nach einer Ausstellung der *Neuen Künstlervereinigung München* im September 1910, der Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Alfred Kubin usw. zugehörten, schrieb der Kunstkritiker Maximilian Karl Rohe in einer Zeitung:

»Diese absurde Ausstellung zu erklären, gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder man nimmt an, dass die Mehrzahl der Mitglieder und Gäste der Vereinigung unheilbar irrsinnig ist, oder aber, dass man es mit schamlosen Bluffern zu tun hat, denen das Sensationsbedürfnis unserer Zeit nicht unbekannt ist und die die Konjunktur zu nutzen versuchen.«¹⁶⁹

Die moderne Kunst brach bewusst mit den Kunstidealen des 19. Jahrhunderts, was von den Vertretern dieser Ideale zu Recht als Angriff empfunden und dem entsprechend pariert wurde¹⁷⁰.

Zeitungsaufsätze über den *Ulysses* von James Joyce und über *Picasso*. Im Aufsatz über Joyces Ulysses wird deutlich wie Jung mit seinen im 19. Jahrhundert herangebildeten Leseerwartungen und seinen vom Symbolismus geprägten Theorien zur Wirkungsweise von Kunst (hier der Literatur) an der modernen Literatur scheiterte (siehe: C. G. Jung: *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*. Olten 1972, 125f.). Im Aufsatz über Picasso zeigt sich, wie Jung aufgrund vorgefertigter psychologischer Theorien über Neurotiker bzw. Psychotiker und aufgrund vorbestehender abwertender Auffassungen von abstrakter Malerei nicht in der Lage war, die malerischen Werke von psychisch kranken Menschen unvoreingenommen zu betrachten (siehe: Jung 1972, 153). Zuletzt kommt Jung dort zu der Behauptung, dass Picasso zur Gruppe der Schizophrenen zu rechnen sei. Das rief schon damals bei den Lesern der *Neuen Zürcher Zeitung* Widerspruch hervor (Ebd.).

¹⁶⁸ Siehe: Ludwig Paneth: *Form und Farbe in der Psychoanalyse. Ein neuer Weg zum Unbewussten*. In: *Der Nervenarzt*. Organ der Deutschen Gesellschaft für Psychiatrie und Psychotherapie. Heidelberg. Heft 2. Heidelberg 1929, 326.

¹⁶⁹ In: Andrea Hüneke: *Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten*. Stuttgart 2011, 19. Zu Kandinskys Reaktion darauf siehe: *Über das Geistige in der Kunst*. 1. Aufl. 1912. Herausgegeben von Max Bill. Bern 1973, 29ff. Zu Franz Marcs Reaktion siehe: Wassily Kandinsky; Franz Marc (Hgs.): *Der Blaue Reiter*. Auch: *Almanach – Der Blaue Reiter*. 1. Aufl. München 1912. Neu herausgegeben von Klaus Lankheit München 1965. 4. Aufl. München 1984, 21.

¹⁷⁰ Die Aufbruchsstimmung und Begeisterung in der Erneuerung der Kunst wird spürbar in Franz Marcs und Wassily Kandinskys *Almanach – Der Blaue Reiter* aus dem Jahr 1912. Darin waren bereits farbige Reproduktionen von Kandinskys vollständig gegenstandsfreien Bildern enthalten, z.B. der

Auch wenn in den kurzen Jahren der Weimarer Republik (1919-1933) eine schrittweise Anerkennung der modernen Kunst gelungen war¹⁷¹, blieb das Gefühl für eine den akademischen Idealen des 19. Jahrhunderts verpflichtete »wirkliche Kunst« nicht nur unter Psychiatern lebendig. So ergab sich eine Spaltung zwischen der radikal sich erneuernden, modernen Kunst und einer den traditionellen akademischen Idealen verpflichteten Kunst¹⁷². Letztere wurde dann wahlweise als echte, wahre, wirkliche, hohe oder ernste Kunst, erstere damit implizit, oft aber auch explizit als unechte, unwahre, unwirkliche, niedrige, unernste Kunst, Unkunst oder Nicht-Kunst bezeichnet¹⁷³. Diese Spaltung erfuhr durch das Hereinbrechen der nationalsozialistischen Diktatur seit 1933 die denkbar radikalste Verschärfung. Es kam bereits im Mai 1933 zur deutschlandweiten Aussonderung sogenannten »jüdischen zersetzenden Schrifttums«¹⁷⁴ aus den öffentlichen und universitären Bibliotheken und dessen öffentliche Verbrennung. Konkret handelte es sich um Werke der modernen Literatur beispielsweise von Bertold Brecht, Max Brod, Alfred Döblin, Ilja Ehrenburg, Lion Feuchtwanger, Maxim Gorki, Ernest Hemingway, Erich Kästner, Heinrich Mann, Klaus Mann, Erich Maria Remarque, Joseph Roth, Ernst Toller, B. Traven, Jakob Wassermann, Franz Werfel, Stefan Zweig usw. 1937 kam es zur großen Ausstellung sogenannter *Entarteter Kunst*, die bald durch alle größeren Städte des Deutschen Reichs zog. Darin waren malerische, graphische und plastische

Entwurf zu Komposition Nr. 4. Eine damals vollkommen radikale neue Malweise und zugleich eine neue Sichtweise auf die Welt.

¹⁷¹ Siehe: Werner Haftmann: *Die Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1954, 420.

¹⁷² Wie bei allen polarisierenden Prozessen üblich wurden dabei die akademischen Kunstideale des 19. Jahrhunderts sowohl von ihren Verfechtern wie auch ihren Gegnern rückblickend in Projektion überhöht, vereinheitlicht und verfestigt, wohingegen die konkrete Auseinandersetzung mit der Kunst des 19. Jahrhunderts schnell zeigt, dass seinerzeit zwar das Ideal des *wahren Kunstwerkes* allseits präsent gewesen ist, die Wege zur Erreichung dieses Ideals aber differenzierter und auch umstrittener waren, als in den Diskussionen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bewusst reflektiert worden ist. Einen guten Einblick in die Auffassungsunterschiede und Kontroversen des 19. Jahrhunderts bieten die Briefe der Künstler, deren Introspektionen zum eigenen künstlerischen Weg jenen moderner Künstler in vielen Fällen ähneln. Siehe: Kurt Fassmann (Hg.): *Briefe der Weltliteratur. 19. Jahrhundert. Künstler. C. D. Friedrich, Runge, Delacrois, Millet, Menzel, Manet, Feuerbach, Cézanne, Van Gogh*. München 1964.

¹⁷³ Weiteres zu dieser Problematik und ihren Folgen für die Kunsttherapie siehe Kap. 2.3.8 und Kap. 3.1.3.

¹⁷⁴ So das »Hauptamt für Presse und Propaganda der Deutschen Studentenschaft«, das die Bücherverbrennung initiiert und organisiert hatte. Siehe: Volker Weidemann: *Das Buch der verbrannten Bücher*. Köln 2009, 14.

Werke so ziemlich aller modernen Künstler wie Wassily Kandinsky, Paul Klee, Max Beckmann, Willi Baumeister, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Dix, Lyonel Feininger usw. als Werke von Wahnsinnigen, Irren, Juden, Volksfremden, Untermenschen etc. angeprangert¹⁷⁵. Als nach dem Ende des 2. Weltkrieges die durch die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik verfeindeten und diffamierten modernen Kunstströmungen wieder aufleben konnten¹⁷⁶, bedeutete dies für große Teile der Bevölkerung keineswegs deren sofortige Anerkennung. Einerseits hatte die Prägung durch die nationalsozialistischen Kunstideale einer vermeintlich urdeutschen Helden-, Jagd-, Kriegs- und Heroenmalerei, die formal einem aus dem 19. Jahrhundert stammenden akademisch-realistischen Kunstverständnis zuzuordnen ist, tiefe Spuren hinterlassen¹⁷⁷. Andererseits hatte es – wie gesagt – in den 1910er bis 30er Jahren auch fernab vom Nationalsozialismus starke Ressentiments gegenüber der modernen Kunst gegeben. Die Überwindung der Spaltung zwischen »wirklicher Kunst« im Sinne einer Kunst, die an den akademischen Idealen des 18. und 19. Jahrhunderts ausgerichtet war, und der modernen Kunst, die vielfach eben gar nicht als Kunst betrachtet wurde, setzte sich nach 1945 unter den Vorzeichen der Re-Education der Deutschen fort. Im Zuge der Spaltung zwischen den alliierten Westmächten und der sowjetischen Ostmacht kam es dabei auch zur politischen Vereinnahmung der modernen, insbesondere abstrakten Malerei. Diese hatte sich in den USA seit den 30er Jahren auch durch die vielen Emigranten aus Europa blühend entfaltet und wurde nunmehr als Symbol einer freien und westlichen Kunst angesehen, während die

¹⁷⁵ »Entartete Kunst am Pranger. Säuberung aller öffentlichen Bildergalerien von kulturbolschewistischen Menschen Machwerken« titelte der *Völkische Beobachter* am 20.7.1937. Siehe: Peter Klaus Schuster (Hg.): *Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«*. Die Kunststadt München 1937. München 1987, 255.

¹⁷⁶ Siehe dazu: Gerda Breuer (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*. Basel 1997. Aufschlussreich für die gesamte Situation der modernen Kunst in der Nachkriegszeit ist das *Erste Darmstädter Gespräch* im Jahr 1950. Siehe dazu: Hans Gerhard Evers (Hg.): *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch 1950*. 2. Aufl. Darmstadt o.J. (1951).

¹⁷⁷ Siegfried Pütz schrieb 1965: »Man soll sich aber nicht darüber hinwegtäuschen, welche weitgreifende Wirkung diese ›heldisch-germanische, völkisch-rassistische Blu-Bo«-Prostituierung der Kunst [gemeint ist das Blut- und Boden-Ideal der Nationalsozialisten] in Wirklichkeit gehabt hat! Der sogenannte ›kleine Mann« sieht das noch heute als das ›wirkliche Ideal« der Kunst an und die auch gerade gegenwärtig um sich greifende Sucht nach solchen Greuelstücken wie etwa [dem] ›altdeutschen Möbel« ist nur ein Symptom dieser fortwirkenden Seuchen-Wirkung.« Pütz 11/1965, 6. Anmerkung in eckigen Klammern von R. M. J.

realistische Malerei der Sowjetunion mit der nationalsozialistischen Blut- und Bodenkunst in Zusammenhang gebracht wurde, um beide als unfreie, ideologische Kunst abkanzeln zu können¹⁷⁸.

Der Begriff *Gestaltung* wurde nach 1945 nicht nur im psychiatrischen Kontext, sondern insgesamt vermehrt verwendet¹⁷⁹. Dies hängt – wie oben zu sehen war – damit zusammen, dass die Anerkennung der modernen Kunst als wirkliche Kunst vielfach fehlte, der Begriff Kunst deshalb vermieden und lieber von Gestaltung gesprochen wurde. Es hängt auch damit zusammen, dass die modernen Künstler selbst neue Wege des künstlerischen Schaffens gingen, wie z.B. Max Ernst mit seinen Frottagen, die Dada-Künstler mit ihren Lautgedichten und Collagen, André Breton mit dem automatischen Schreiben, James Joyce mit seinem introspektiven Stream-of-Consciousness-Stil, Schönberg mit seiner intellektualistisch-konstruierenden 12-Ton-Musik usw. Dies sorgte dafür, dass die Betrachter der modernen Malerei, Plastik, Graphik, die Hörer der neuen Musik, die Leser der neuen Literatur zur Reflexion des Entstehungsprozesses, eben der *Gestaltung* des Werkes, angeregt wurden.

Im psychiatrischen und psychotherapeutischen Kontext erschienen seit 1949 mehrere Beiträge, die entweder den von C. G. Jung in diesen Kontext eingebrachten Begriff *Gestaltung* oder aber den von Hans Prinzhorn für die Werke psychisch kranker Menschen vorgeschlagenen Begriff *Bildnerie* bevorzugten¹⁸⁰.

¹⁷⁸ So vertrat es 1954 auch Werner Haftmann selbst: »Der offizielle Kunststil totalitärer Länder ist überall der gleiche« (siehe Werner Haftmann: *Die Malerei des 20. Jahrhunderts*. München 1954, 421). Informativ, aber mit überzogener Kritik an der Moderne, die allzu bald den avantgardistischen Impuls verlassen habe, wird dies auch dargestellt in: Gerda Breuer (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*. Basel 1997.

¹⁷⁹ Siehe z.B. Imre Reiner: *Wunsch und Gestaltung*. St. Gallen 1949 (ein feinsinniges Buch, das auf den Schaffensprozess in der modernen Kunst aufmerksam macht). André Malraux: *Psychologie der Kunst. Die künstlerische Gestaltung*. Baden-Baden 1949. Das Buch hieß im französischen Original *Psychologie de L'Art – La Création Artistique*. Das Buch enthält eine persönlich-subjektive Übersicht über die Kunstgeschichte bis einschließlich van Gogh. Kurt Herberts: *Die Maltechniken, Mittler zwischen Idee und Gestaltung*. Düsseldorf 1957 (die Grundlagen des unter dem Namen des Financiers Herberts veröffentlichten Buches waren durch Willi Baumeister, Georg Mucho und Oskar Schlemmer erarbeitet worden). Gustav Friedrich Hartlaub; Felix Weissenfeld: *Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers*. Krefeld 1958 (ein fragwürdiges Buch, in dem versucht wird, die formale Gestaltung von Malereien mit den Physiognomien der Maler in Verbindung zu bringen).

¹⁸⁰ Siehe z.B.: C. G. Jung: *Gestaltungen des Unbewussten*. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé. Zürich 1950. Gustav Richard Heyer: *Bildnerieen aus dem Unbewussten*. In: Ernst Speer (Hg.): *Lindauer*

Für Günter Clauser, der 1960 den Oberbegriff *Gestaltungstherapie* vorschlug, und um den es im Folgenden gehen wird, war insbesondere das Kapitel *Das Gestalten* in dem 1949 erschienenen Buch *Der Arzt der Persönlichkeit* des Psychiaters Ernst Speer¹⁸¹ von Bedeutung. Er hielt es für die »beste Einführung«¹⁸² in das Thema.

Ernst Speer entwickelte in seinem Buch die Begriffe *Gestalten* und *Gestaltung* zunächst mit Rückbezug auf die Künste, von denen er Tanz, Musik, Malerei, Bildhauerei usw. erwähnt¹⁸³. Für ihn war jedoch klar, dass im Zusammenhang von Psychiatrie und Psychotherapie von der Fähigkeit der Patienten zum Schaffen echter Kunst nicht die Rede sein könne. Deshalb versuchte er eine möglichst allgemeine Begriffsbestimmung:

»Gestaltung liegt immer da vor, wo aus Chaos oder Unordnung Gestalt und Ordnung wird.«¹⁸⁴

Von wahrer Kunst ließe sich im Sinne dieser Aussage dann sprechen, wenn Gestalt, Form oder Ordnung im höchsten Sinne erreicht wird. Wo Patienten im psychiatrischen und psychotherapeutischen Kontext den Versuch unternähmen, aus »Chaos oder Unordnung Gestalt und Ordnung« zu schaffen, könne also treffend von *Gestaltung* gesprochen werden. Das Ergebnis müsse dabei längst nicht wirkliche Kunst im Sinne eines vollendeten Ideals sein, um wirken zu können:

Psychotherapiewoche 1950. Stuttgart 1951, 26-33. Derselbe Aufsatz erschien 1959 in etwas erweiterter Form unter dem Titel *Künstlerische Verfahren – Bildnerien aus dem Unbewussten* in: Viktor Frankl; Victor Freiherr von Gebattel und J. H. Schultz (Hgs.): *Handbuch der Neurosenlehre und Psychotherapie. 4. Band: Spezielle Psychotherapie II und Neuroseprophylaxe*. München und Berlin 1959, 278-289. Derselbe Aufsatz erschien auch in: *Gustav Richard Heyer: Der Organismus der Seele. Eine Einführung in die analytische Seelenkunde*. 4. Aufl. München 1959, 172. M. Schultze-Niemann: *Schöpferische Gestaltung aus dem Unbewussten. Ein analytisches Bilderbuch*. München 1953.

¹⁸¹ Ernst Speer: *Der Arzt der Persönlichkeit*. Stuttgart 1949, 186. – Ernst Speer war Mitglied der NSDAP und bekleidete einen der führenden Lehrstühle für Psychiatrie in der NS-Zeit. Zu Speer siehe: Jens Alexander Steinat: *Ernst Speer (1889–1964). Leben – Werk – Wirkung*. Dissertation Universität Tübingen. Online 2004. Steinat gelingt eine klare und kritische Einordnung von Speers Engagement als NS-Parteimitglied leider nicht.

¹⁸² Günter Clauser: *Die Gestaltungstherapie. Der therapeutische Umgang mit dem schöpferischen Menschen*. In: *Praxis der Psychotherapie*. Heft 5. 1960, 269.

¹⁸³ Speer 1949, 189.

¹⁸⁴ Ebd. 191.

»Es ist also nicht notwendig, dass im Vorgang des Gestaltens ein Kunstwerk entsteht! Wichtig ist nur, dass ›Gestalt‹ entsteht, dass ein Lebensvorgang Form entstehen lässt.«¹⁸⁵

Es genügt demnach, wenn Patienten kritzeln, stricheln, malerisch dilettieren, am Klavier frei phantasieren, eine Melodie summen, oder auch einfache gymnastische Übungen vollziehen, wie Speer auflistet, all dies zähle zur *Gestaltung* und sei bereits »wohltuend«¹⁸⁶. Speer geht sogar noch einen Schritt weiter und bezieht jegliche Form sinnvoller Arbeit, Beschäftigung oder Betätigung von Patienten mit ein. Beispielhaft erwähnt er das Aufwickeln von Mullbinden, das damals noch mit einer primitiven Wickelmaschine von Hand gemacht werden musste. Dabei konnten aufgeregte Patienten zu sinnvoller Betätigung mit einbezogen werden und so Beruhigung erfahren¹⁸⁷. Der Begriff *Gestaltung* ist damit bei Speer so weit gefasst wie möglich. Nicht nur malerische, musikalische, tänzerische Betätigung, nicht nur sportliche, gymnastische Bewegung, auch jede Form von sinnvoller Beschäftigung und Arbeitstätigkeit galt ihm im Kontext von Psychiatrie und Psychotherapie als *Gestaltung*. Dennoch fokussiert Speer im Weiteren auf die Malerei.

Ebenfalls von Bedeutung war für Günter Clausers Prägung des Begriffs Gestaltungstherapie der Aufsatz *Künstlerische Verfahren – Bildnereien aus dem Unbewussten* von Gustav Richard Heyer, der 1959 im vierten Band des *Handbuchs der Neurosenlehre und Psychotherapie* erschienen war. Obgleich Schüler Jungs, gebrauchte Heyer darin kein einziges Mal die Begriffe *Gestalten* oder *Gestaltung*. Er sprach im Titel von *Künstlerischen Verfahren*, ansonsten von der *Bildneriei*, die er als »unbewusstes Bildern«¹⁸⁸ konkretisierte. Heyer knüpfte also begrifflich nicht bei seinem Lehrer Jung an, auch nicht bei Ernst Speer, sondern bei Hans Prinzhorns Begriff der *Bildneriei*. Heyer erwähnt das Zeichnen, Malen,

¹⁸⁵ Ebd. 191.

¹⁸⁶ Speer 1949, 189.

¹⁸⁷ Speer 1949, 191.

¹⁸⁸ Gustav Richard Heyer: *Künstlerische Verfahren - Bildnereien aus dem Unbewussten* in: Viktor Frankl; Victor Freiherr von Gebattel und J. H. Schultz (Hgs.): *Handbuch der Neurosenlehre und Psychotherapie. 4. Band: Spezielle Psychotherapie II und Neuroseprophylaxe*. München und Berlin 1959, 280.

Kneten, Schnitzen, Schreiben, Tanzen, aber merkwürdigerweise ebenfalls die Gymnastik und im weiteren Kontext sogar Atemübungen¹⁸⁹. Im Fokus standen für ihn dennoch das Zeichnen und Malen. Das »unbewusste Bildern« oder »Bilden« erläuterte Heyer so:

»[...] es handelt sich beim unbewussten Bilden nicht, wie der Anfänger gern annimmt, um das Ab-Bilden von etwas; auch nicht um das nachträgliche Wiedergeben von Visionen oder Träumen [...]. Sondern man erinnert den Schüler [gemeint ist der Patient] daran, wie wir oft gedankenlos irgendetwas kritzeln, wenn wir am Telefon warten oder einen langweiligen Vortrag anhören müssen: genau so wenig soll er darauf achten, dass und was er hinzeichnet. Die Hand soll gewissermaßen selbständig operieren. Er darf auch keinesfalls bemüht sei, es möglichst schön oder richtig zu machen (so wie das der Zeichenlehrer verlangt hatte); wie es kommt, so ist es gut. Eine Hauptgefahr ist der Ästhetizismus, also das außen Glatte, innen aber Ungefüllte und Hohle!«¹⁹⁰

Mit diesen Ausführungen grenzte sich Heyer – ohne dies offen zu sagen – deutlich von der Auffassung seines ehemaligen Lehrers C. G. Jung ab. Jung hatte das Malen just als Mittel verstanden, um innere Bilder, d.h. Phantasien, Träume, Visionen festhalten zu können¹⁹¹. Die Werke der Patienten Jungs sollten sich möglichst in bildlicher Darstellung sogenannter Archetypen des kollektiven Unbewussten ausgestalten¹⁹². Dieser Auffassung folgte Heyer jetzt nicht mehr. Anders als Jung überließ er – wie viele moderne Künstler – sogar den Werkentstehungsprozess selbst dem Unbewussten. Auch Jungs Abwertung der modernen Kunst teilte Heyer 1959 nicht mehr. Er betonte die »Parallelen« der »therapeutischen Methode des unbewussten Bilderns und der modernen Kunst«¹⁹³, aber nicht wie noch Jung und Paneth, um beide abzuwerten, sondern um das beiden gemeinsame Streben nach dem psychisch-geistigen Urgrund des Daseins hervorzuheben. Heyer zitiert diesbezüglich positiv Paul Klee, Hans Arp und den Kunsthistoriker und brillianten Verfechter der modernen Kunst Werner Haft-

¹⁸⁹ Heyer 1959, 281.

¹⁹⁰ Ebd. 282.

¹⁹¹ Siehe: Jung, Jaffé 1981, 196.

¹⁹² Anschaulich in Jung 1950.

¹⁹³ Heyer 1959, 285.

mann¹⁹⁴. Damit war vorsichtig eine Anerkennung der modernen Kunst ausgesprochen. Dennoch blieb Heyer entschieden der Auffassung, dass die Werke von Patienten keinesfalls als Kunst angesehen werden könnten. Von Kunst könne erst dann gesprochen werden, wenn ein Werk »das Werk eines *Künstlers* ist«¹⁹⁵. Mit dieser Tautologie wollte Heyer auf Folgendes hinweisen:

»Das Angerührtsein vom Wesentlichen ist große Gnade – dass es gerade beim Bildern Ereignis wird, macht einen guten Teil von dessen Bedeutsamkeit aus! –, aber dieses Offen-Sein für die urgründigen Kräfte und die unverstellten Mächte des Seins, wie es auch den Kindern noch eignet und die Primitiven auszeichnet, ist ein Geschenk, das erworben werden muss, um es zu besitzen.«¹⁹⁶

Weil auch beim Patienten der Zugang zum Unbewussten eröffnet werden könne, könnten dort beeindruckende und bedeutsame Werke entstehen. Dies verleite dazu, diese auch als Kunst anzusehen. Doch dem möchte Heyer nicht stattgeben. Erst dann, wenn dieses Geschenk aus dem Unbewussten durch die technischen und geistigen Fähigkeiten eines Künstlers umgesetzt werde, könne von Kunst gesprochen werden. Darin ist dann doch ein Nachklang der Kunstideale eines Akademismus des 19. Jahrhunderts zu sehen. Trotz dieser Grenzziehung zwischen den Werken von Patienten und der Kunst befand sich Heyer 1959 in einem anfänglichen Prozess der Transformation der Kunstideale des 19. Jahrhunderts in jene des 20. Jahrhunderts.

2.1.2 Günter Clausers Vorschlag des Oberbegriffs Gestaltungstherapie (1960)

Günter Clausers Vorschlag der Bezeichnung *Gestaltungstherapie* als Oberbegriff erfolgt im Jahr 1960 vor dem Hintergrund der vorgenannten Begriffsbildungen. Zu betonen ist, dass Clauser die Methoden des Malens, Zeichnens, Bildhauerns,

¹⁹⁴ Heyer 1959, 284. Er bezieht sich dabei auf das jahrzehntelang in der kunsthistorischen Forschung als Grundlagenwerk anerkannte Buch: Werner Haftmann: *Die Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1954.

¹⁹⁵ Heyer 1959, 287.

¹⁹⁶ Heyer 1959, 287.

Schreibens in Psychiatrie und Psychotherapie keineswegs erfunden, auch inhaltlich kaum weiterentwickelt hat. Clauser ist aber auch nicht der Begründer des Ansatzes, der heute als *Gestaltungstherapie/klinische Kunsttherapie* bezeichnet wird. Dieser wurde 1975 von Mirjam Schröder, Erich Franzke, Helena Schrode u.a.¹⁹⁷ als von eigens dazu ausgebildeten Gestaltungstherapeuten durchzuführender Ansatz neu begründet. Clausers Verdienst besteht darin, die Bezeichnung *Gestaltungstherapie* in einem kurzen Aufsatz von knapp 8 Seiten vorgeschlagen zu haben. Dabei war er allerdings – anders als seine Vorgänger – bemüht, einen umfassenden Oberbegriff zu prägen und auch das dazugehörige Gesamtgebiet inhaltlich klarer zu fassen. Der Aufsatz *Die Gestaltungstherapie* erschien 1960 in der Zeitschrift *Praxis der Psychotherapie* nach einem auf der 10. Lindauer Psychotherapie-Woche im selben Jahre gehaltenen Vortrag.

»Meine Abteilung [für klinische Psychotherapie innerer Krankheiten] hat sich besonders in den vergangenen Jahren im Rahmen der aktiv-klinischen Psychotherapie um eine wissenschaftliche Fundierung der Methodik und um eine Ausweitung der künstlerischen Verfahren bemüht. Wir haben versucht, ihre Anwendungsgebiete abzugrenzen und die zusammenfassende Bezeichnung »Gestaltungstherapie« vorgeschlagen.«¹⁹⁸

Die »zusammenfassende Bezeichnung »Gestaltungstherapie« soll demnach für die Therapien mit »künstlerischen Verfahren« gelten. Letzteres lässt an den oben genannten Aufsatz von Gustav Richard Heyer denken. Inhaltlich steht Clauser jedoch Ernst Speers Haltung näher. Wohl durch Bezug auf diese zwei unter-

¹⁹⁷ Siehe: Mirjam Schröder: *Gestaltungstherapie – ein Weg der Psychotherapie*. In: *Praxis der Psychotherapie*. Heft 6. Jg. 1975. München. Erich Franzke: *Der Mensch und sein Gestaltungserleben. Psychotherapeutische Nutzung kreativer Arbeitsweisen*. Bern, Stuttgart, Wien 1977. Helena Schrode: *Gestaltungstherapie als spezielles Verfahren im Behandlungskonzept stationärer Psychotherapie*. In: *Beschäftigungstherapeutische Rehabilitation*. Heft 2. Jg. 1979, 84-88. Helena Schrode: *Die Gestaltungstherapie-Gruppe als Ergänzung der stationären analytischen Langzeit-Einzeltherapie*. In: *Gruppenpsychotherapeutische Gruppendynamik*. Heft 17. Jg. 1981, 77-95. Eberhard Manfred Biniek: *Psychotherapie mit gestalterischen Mitteln*. 1. Aufl. 1983. 2. Aufl. 1992. Helena Schrode: *Gestaltungstherapie als Therapie mit bildnerischen Mitteln auf tiefenpsychologischer Grundlage*. In: *Praxis der Psychotherapie und Psychosomatik*. Band 28. Berlin 1983, 117-124. Gertraud Schottenloher: *Das therapeutische Potential spontanen bildnerischen Gestaltens unter besonderer Berücksichtigung körpertherapeutischer Methoden. Ein integrativer Therapieansatz*. Dissertation der Universität Zürich. Konstanz 1989. Gertraud Schottenloher: *Kunst- und Gestaltungstherapie: Eine praktische Einführung*. München 1989.

¹⁹⁸ Günter Clauser: *Die Gestaltungstherapie. Der therapeutische Umgang mit dem schöpferischen Menschen*. In: *Praxis der Psychotherapie*. Heft 5. 1960, 268-275; hier 269.

schiedlichen Haltungen gerät Clauser mit der Ausrichtung der Gestaltungstherapie auf »künstlerische Verfahren« in Widersprüche, wenn er im zweiten Teil seines Aufsatzes die verschiedenen Methoden der Gestaltungstherapie auflistet.

2.1.3 Die Methoden der Gestaltungstherapie

Clausers Auflistung der Methoden der Gestaltungstherapie ist in vier von ihm ersonnene Kategorien gegliedert:

»I. Die Gebärde

1. Die Pantomime
2. Die vergleichende Tier-Mensch-Physiognomik
3. Die Gymnastik (einschl. tänzerischer Gymnastik und Ausdruckstanz)

II. Das Gespräch

1. Der freigestaltete Lebensbericht (nicht als ›Lebenslauf‹, sondern als ›Erlebnisbericht‹)
2. Der Therapeutische Dialog
3. Frei erfundene Geschichten

III. Das Gespiel

1. Das Puppenspiel
2. Das Märchenspiel
3. Das Maskenspiel
4. Das Psychodrama
5. Die Musiktherapie

IV. Das Gebild

1. Das Bildern
 - a) das thematische Zeichnen und Malen
 - b) das frei assoziative Zeichnen und Malen

2. Das Plastizieren«¹⁹⁹

Offensichtlich hatte Clauser, von den Begriffen *Gebärde* und *Gespräch* ausgehend, noch die Begriffe *Gespiel* und *Gebild* geprägt, um vier zwar formal zusammengehörige, inhaltlich aber differenzierte Methodengruppen bilden zu können. Doch die Zuordnungen überzeugen nicht. Schließlich ist die Pantomime ebenso sehr Gespiel wie Gebärde. Maskenspiel, Psychodrama und Märchenspiel sind ebenso Gebärde wie Gespiel. Das Plastizieren hat ohne Zweifel nicht nur mit dem Gebild, sondern auch mit der Gebärde zu tun. Wichtiger ist jedoch, dass der Versuch einer klaren Profilierung des Begriffs Gestaltungstherapie trotz der Übersichtlichkeit nicht gelingt. Denn, wenn es in der Gestaltungstherapie um »künstlerische Verfahren« gehen soll, stellt sich die Frage, inwiefern die »Gymnastik« dazu zählen soll, selbst dann, wenn man annimmt, dass die Gymnastik hier im Sinne eines sporttherapeutischen Verfahrens gemeint ist. Sicher, der »Ausdruckstanz« kann als künstlerisches Verfahren gelten. Die »tänzerische Gymnastik« vielleicht auch noch. Doch den Ausdruckstanz der Gymnastik unterzuordnen, ist schwer nachvollziehbar. Wo Clauser vom »therapeutischen Dialog« spricht, bezieht er sich laut einer Fußnote auf das psychotherapeutische Gespräch, das seinerzeit vom Arzt durchgeführt wurde²⁰⁰. Demzufolge wäre auch das psychotherapeutische Gespräch ein Verfahren der Gestaltungstherapie²⁰¹, es sei denn, es würde nicht in dialogischer Form durchgeführt, sondern beispielsweise als Verordnungsmonolog des Arztes oder im Sinne jenes Teils einer orthodoxen Psychoanalyse, wo der Analytiker kommentarlos den freien Assoziationen des Analysanden zuhört. Vielleicht war es Clausers Anliegen, durch diese weite Sammlung von Methoden der Gestaltungstherapie zu zeigen, dass das Prinzip der Gestaltung in vielen Bereichen wirksam ist? Denn selbstverständlich enthält auch die Gymnastik Elemente der Gestaltung, so wie ein thera-

¹⁹⁹ Clauser 1960, 272. – Was Clauser unter »vergleichender Tier-Mensch-Physiognomik« verstand, wird nicht weiter ausgeführt. Er verweist zwar auf eine anstehende eigene Publikation zu dem Thema, diese ließ sich aber nicht auffinden.

²⁰⁰ Clauser 1960, 274.

²⁰¹ Es macht keinen Sinn, das ärztliche Gespräch dort, wo es als therapeutischer Dialog geführt wird, zu einer Methode der Gestaltungstherapie erklären zu wollen, da das Gespräch ein Element ist, das allen Therapieformen gemeinsam ist.

apeutischer Dialog gestaltet werden muss. Wenn aber alle Therapieverfahren, die Gestalterisches beinhalten, als Verfahren der Gestaltungstherapie gelten sollen, würde das letztlich alle Therapieverfahren mit einschließen. Clausers Problem der inhaltlichen Klärung der Bezeichnung Gestaltungstherapie ist das Grundproblem des Begriffs Gestaltung schlechthin: jede menschliche Tätigkeit ist eine Form von Gestaltung, wie schon Ernst Speers Definitionsversuch von 1949 gezeigt hatte. Clauser scheint später bemerkt zu haben, dass seine Begriffsprägung zu weit ist. In seiner *Psychotherapie Fibel* von 1963 lässt er unter der Kategorie *Gebärde* sinnvollerweise die *Gymnastik*, auch die *tänzerische Gymnastik* weg. Der Ausdruckstanz bleibt²⁰². Ist dies ein Versuch, den Oberbegriff Gestaltungstherapie klarer auf »künstlerische Verfahren« einzugrenzen? Oder handelt es sich nur um einen Flüchtighkeitsfehler? Denn den *therapeutischen Dialog* sieht Clauser weiterhin als Verfahren der Gestaltungstherapie an. Neu kommt 1963 »die selbstgestaltete biographische Niederschrift«²⁰³ als Verfahren der Gestaltungstherapie hinzu. Die Grenzen der Gestaltungstherapie bleiben damit unklar.

2.1.4 Gestaltungstherapie als tiefenpsychologisches Verfahren

War schon Ernst Speers Begriff *Gestalten* sehr weit, so hatte Clauser die Methoden der Gestaltungstherapie noch weiter ausgedehnt. Doch zog Clauser an anderer Stelle eine Grenze, die Speer nicht gezogen hatte. Während Speer jegliche sinnvolle Beschäftigung und Arbeit als *Gestaltung* verstanden hatte²⁰⁴, grenzte Clauser seinen Begriff der *Gestaltungstherapie* scharf von der *Arbeitstherapie* und der *Beschäftigungstherapie* (den Vorläufern der heutigen *Ergotherapie*²⁰⁵) ab:

»Nur wer die Psychologie des unbewussten Seelenlebens beherrscht, kann das sogenannte unbewusste Gestalten als Therapie vermitteln. Der Anwendungsbereich

²⁰² Clauser 1963, 201.

²⁰³ Clauser 1963, 83.

²⁰⁴ Siehe: Speer 1949, 191.

²⁰⁵ Siehe: Karin Götsch: *Blätter zur Berufskunde. Beschäftigungs- und Arbeitstherapie/Beschäftigungs- und Arbeitstherapeutin*. Herausgegeben von der Bundesanstalt für Arbeit. Nürnberg 1994. Thomas Reuster: *Effektivität der Ergotherapie im psychiatrischen Krankenhaus. Mit einer Synopse zu Geschichte, Stand und aktueller Entwicklung der psychiatrischen Ergotherapie*. Darmstadt 2006.

ist einzig und allein die Psychotherapie. Beim heutigen Stand unserer Disziplin kann die Gestaltungstherapie als Umgang mit dem schöpferischen Menschen – im Gegensatz zur Arbeits- und Beschäftigungstherapie – nur vom Psychotherapeuten selbst und nicht von therapeutischen Hilfskräften angewandt werden.«²⁰⁶

Für Clauser war die Beherrschung der »Psychologie des unbewussten Seelenlebens« die entscheidende Voraussetzung zur Durchführung der Gestaltungstherapie. Gemeint waren die *Psychoanalyse* Freuds, die *Analytische Psychologie* Jungs, die *Individualpsychologie* Alfred Adlers und das Konzept der *Psychosynthese* Poul Bjerres, das damals in Mode war. Diese Voraussetzung konnte allein der Psychotherapeut, damals der psychoanalytisch ausgebildete Arzt erfüllen, nicht aber »therapeutische Hilfskräfte«. Clauser profilierte die Gestaltungstherapie damit als spezielle vom Arzt durchzuführende Therapiemethode und grenzte sie von der damals vom Pflegepersonal durchgeführten Beschäftigungs- und Arbeitstherapie ab. Clauser reflektierte jedoch nicht, dass die Beherrschung der »Psychologie des unbewussten Seelenlebens« nicht mit der Befähigung einher geht, die von ihm aufgezählten Methoden der Gestaltungstherapie wie Malen, Plastizieren, Zeichnen, Musizieren, Psychodrama, Ausdruckstanz usw. fachlich anzuleiten. Selbst wenn es darum ging, ein gestalterisches Arbeiten zu eröffnen, das frei von ästhetischen Wertmaßstäben und Zielsetzungen war, wie es Clauser vorschwebte, hätte der die Gestaltungstherapie durchführende Arzt doch über hinreichende Vorerfahrungen im Zeichnen und Malen und erst Recht im Plastizieren, Musizieren, Tanzen, Schauspielern etc. verfügen müssen, um gekonnt Anleitung und Hilfestellung geben zu können. Dieser Aspekt beschäftigte Clauser jedoch nicht. Ihm ging es um eine qualitative Abgrenzung von der Arbeits- und Beschäftigungstherapie, die er an dem bei psychoanalytisch geschulten Ärzten vorhandenen psychologischen Wissen festmachen wollte.

²⁰⁶ Clauser 1960, 271f.

2.1.5 Der implizite Bezug auf die moderne Kunst

Die Arbeitstherapie zielte damals darauf ab, Hospitalisationsschäden vorzubeugen, indem die Patienten in sinnvolle Tätigkeiten des Alltags- und Arbeitslebens geführt wurden. Basale Fähigkeiten des Lebensvollzuges drohten während der damals mitunter sehr langen Anstaltsaufenthalte verloren zu gehen. Sie sollten erhalten bleiben und dort, wo sie milieubedingt nicht hatten erlernt werden können, nunmehr ausgebildet werden. Die Arbeitstherapie war deshalb, wie Clauser schreibt, dem »Leistungs- und Nützlichkeitsprinzip«²⁰⁷ unterworfen. Von der Arbeitstherapie unterschieden war die Beschäftigungstherapie, die zwar ebenfalls einem »praktischen Nutzzweck« dienen sollte, sich aber »an den schöpferischen Gestaltungstrieb« wende und »mit einem ästhetischen Sinngehalt verbunden sein«²⁰⁸ sollte. Als beispielhafte Techniken der Beschäftigungstherapie nennt Clauser:

»Kunstweben am Handwebrahmen, Klöppeln, Knüpfen von Kissenplatten, Wandbehängen und Teppichen, Modellieren, Malen, Zeichnen, Kunst-Töpfern, Leder-, Holz-, Papp-, Bast- und Knochenarbeiten usw.«²⁰⁹.

Da in der Beschäftigungstherapie also ebenfalls gezeichnet, gemalt und modelliert wird, handelt es sich offensichtlich um dieselben künstlerischen Tätigkeiten wie beim Zeichnen, Malen und Plastizieren in der vom Arzt angeleiteten Gestaltungstherapie. Clauser sieht jedoch gewichtige Unterschiede zwischen beiden Verfahren, die er (überraschenderweise) an der Ästhetik festmacht. So orientierte sich die Beschäftigungstherapie seiner Ansicht nach an den »Gesichtspunkten der Ästhetik«²¹⁰, die Gestaltungstherapie aber nicht. Was Clauser unter Ästhetik versteht, erläutert er wie folgt:

»Der Begriff ›ästhetisch‹ im engeren Sinne umfasst jede Beziehung zur Idee des *Schönen*, zum künstlerischen oder kunsthandwerklich schöpferischen, zum indivi-

²⁰⁷ Clauser 1960, 270. Vgl. Reuster 2006, 26ff.

²⁰⁸ Clauser 1960, 270.

²⁰⁹ Clauser 1960, 270.

²¹⁰ Clauser 1960, 270.

duell geprägten, der freien Phantasie entspringenden oder von ihr angeregten, aber allgemeinen Form- und Farbgesetzen unterworfenen Schaffen«²¹¹.

Das kunsthandwerkliche und künstlerische Tun in der Beschäftigungstherapie entspringe also einer »Beziehung zur Idee des Schönen« und sei »allgemeinen Form- und Farbgesetzen« unterworfen. Dies sei in der Gestaltungstherapie grundsätzlich anders:

»Die Gestaltungstherapie kennt weder das Leistungs- und Nützlichkeitsprinzip der Arbeitstherapie noch verlangt sie den ästhetischen Wertmaßstab der Beschäftigungstherapie. Während beide bisher besprochenen Behandlungsarten durch Vermittlung des Gefühls persönlicher Leistung und der Freude am Spiel von den störenden Einflüssen des äußeren und inneren Milieus ablenken, will die Gestaltungstherapie im Gegensatz hierzu auf die fehlerhafte Erlebnisverarbeitung und die hieraus resultierenden Konflikte hinlenken. Sie verhilft den schöpferischen Impulsen ohne Zielsetzung oder Korrektur zur Selbstentfaltung. Das Gestaltgewordene soll weder etwas nützen, noch soll es richtig, schön oder künstlerisch wertvoll sein. Das freie Gestalten soll lediglich die innere Situation des neurosekranken Menschen widerspiegeln. Der Akzent liegt also nicht so sehr auf der Beschäftigung mit etwas, als vielmehr in der Gestaltung von etwas. Der Patient muss sich seinen inneren Bildern (In-Bilder, Ein-Bildungen) zuwenden und sie Gestalt werden lassen (ausbilden). Ein altes Sprichwort sagt: ›Ausbildung verhindert Einbildung‹ und deutet bereits auf den heilsamen Effekt der bildnerischen Gestaltung hin. Die Wahl der Mittel bleibt den Patienten völlig freigestellt. Die technische Beherrschung ist nicht entscheidend.

Gestaltungstherapie ist ein der freien Phantasie überlassener Versuch einer menschlichen Selbstdarstellung im musischen Bereich, der weder nützlich noch ästhetisch oder künstlerisch wertvoll, sondern einzig und allein echt und wahrhaftig sein muss.«²¹²

Zunächst ist zu bemerken, dass diese Aussagen in Anwendung auf die von Clauser aufgezählten Verfahren der Gestaltungstherapie wie »Gymnastik«, den vom Arzt/Psychotherapeuten durchgeführten »therapeutischen Dialog«, die 1963 erwähnte »selbstgestaltete biographische Niederschrift« oder auch die »tänzeri-

²¹¹ Clauser 1960, 270.

²¹² Clauser 1960, 271.

sche Gymnastik« keinen Sinn machen. Clauser ist hier, wo er mehr aus der Praxis heraus spricht, zweifellos auf *künstlerische Verfahren* und da sogar vornehmlich auf die *bildende Kunst* ausgerichtet²¹³. Seine oben angeführte, aus theoretischen Überlegungen entsprungene sehr weit gefasste Sammlung von Methoden der Gestaltungstherapie spiegelt sich in diesen Darlegungen nicht wieder.

Clauser macht für die *Gestaltungstherapie* also eine Freiheit von ästhetischen Gesichtspunkten geltend, während die Beschäftigungstherapie an der »Idee des Schönen« und an »allgemeinen Form- und Farbgsetzen« orientiert sei. Vergleicht man die zitierte Aussage Clausers mit Aussagen moderner Künstler, wird klar, dass die von Clauser geforderten ästhetischen und künstlerischen Freiheiten ihren Ursprung in den radikalen Neuerungen der modernen Kunst seit Anfang des 20. Jahrhunderts haben. Clausers Anspruch, dass im Malen, Zeichnen, Plastizieren der Patienten »schöpferischen Impulsen ohne Zielsetzung oder Korrektur zur Selbstentfaltung« geholfen werden solle, dass das »Gestaltgewordene [...] weder etwas nützen, noch [...] richtig, schön oder künstlerisch wertvoll sein« soll, entspricht künstlerischen Herangehensweisen der Moderne. Die modernen Künstler hatten sich von den ästhetischen Idealen des 19. Jahrhunderts abwenden, und dem ursprünglichen, gewissermaßen kindlichen, primitiven, archaischen, anfängerhaften, dilettantischen Schaffen zuwenden wollen, wie Paul Klee 1912 schreibt:

»Es gibt nämlich Uranfänge der Kunst, wie man sie eher in ethnographischen Sammlungen findet oder daheim in seiner Kinderstube. Lache nicht, Leser! Die Kinder können es auch, und es steckt Weisheit darin, dass sie es auch können! Je hilfloser sie sind, desto lehrreichere Beispiele bieten sie uns, und man muss auch sie schon früh vor einer Korruption bewahren. Parallele Erscheinungen sind die Arbeiten der Geisteskranken, und es ist also weder kindisches Gebaren noch Verrücktheit hier ein Schimpfwort, das zu treffen vermöchte, wie es gemeint ist. Alles

²¹³ Auch dort, wo Clauser am Ende seines Aufsatzes von »Serien bildnerischen Gestaltens« (S. 274) spricht, zeigt sich seine Ausrichtung auf künstlerische Verfahren der bildenden Kunst. In Bezug auf die Musiktherapie, den Ausdruckstanz und das Psychodrama hätte anders gesprochen werden müssen.

das ist tief ernst zu nehmen, ernster als sämtliche Pinakotheken, wenn es gilt heute zu reformieren.«²¹⁴

Auch Clausers Anliegen, dass das »freie Gestalten [...] lediglich die innere Situation des neurosekranken Menschen«²¹⁵ widerspiegeln, der Patient sich also »seinen inneren Bildern (In-Bilder, Ein-Bildungen) zuwenden und sie Gestalt werden lassen«²¹⁶ solle, findet sich in der modernen Kunst vorgebildet. Kandinsky beschrieb 1912 in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* seine sogenannten *Improvisationen*. Es handele sich um

»hauptsächlich unbewusste, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der ›inneren Natur.«²¹⁷

Wo Clauser betont, dass den Patienten der Gestaltungstherapie die »Wahl der Mittel [...] völlig freigestellt«²¹⁸ bliebe und auch die »technische Beherrschung [...] nicht entscheidend«²¹⁹ sei, ist man an die neuartigen künstlerischen Techniken beispielsweise der *Collagen* des Dada (1916), der *Frottagen* von Max Ernst (seit 1925), des *Dripping* und *Action-Painting* von Jackson Pollock (seit 1947), der *Farbfeldmalerei* von Marc Rothko (seit 1948) usw. erinnert²²⁰.

Ohne das neuartige ästhetische Verständnis und die technisch-methodische Offenheit der modernen Kunst wären die von Clauser für die Gestaltungstherapie geforderten ästhetischen und technischen Freiheiten gar nicht denkbar. Clauser bezog sich also auf die ästhetischen Freiheiten der modernen Kunst, sprach aber doch nicht von (moderner) *Kunsttherapie*. Das lag an der damals

²¹⁴ Paul Klee: *Tagebücher. 1898 - 1918*. Herausgegeben und eingeleitet von Felix Klee. 1. Aufl. 1957. Köln 1979, 276. Verkürzt in: Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Hamburg 1956, 81.

²¹⁵ Clauser 1960, 271.

²¹⁶ Clauser 1960, 271.

²¹⁷ Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*. 1. Aufl. 1912. Herausgegeben von Max Bill. Bern 1973, 142. Ebenso in: Herbert Read: *Geschichte der modernen Malerei*. München, Zürich 1959, 170.

²¹⁸ Clauser 1960, 271.

²¹⁹ Clauser 1960, 271.

²²⁰ Siehe: Max Ernst. *Gemälde und Graphik 1920 - 1950. Aus Anlass der zum 60. Geburtstag des Künstlers im Schloss Augustusburg veranstalteten Ausstellung, herausgegeben von der Stadt Brühl*. Brühl 1951. Und: Hess 1956, 121. Und: Jacob Baal-Teshuva: *Mark Rothko. 1903-1970. Bilder als Dramen*. Köln 2006, 44. Hochschule für bildende Künste (Hg.): *Jackson Pollock 1912 - 1956*. Berlin 1958. Leonhard Emmerling: *Pollock*. Köln 2003, 65.

noch üblichen Ablehnung der modernen Kunst als wirklicher Kunst. Wie zu Anfang dieses Kapitels dargelegt wurde, hatten sich die Vorbehalte gegenüber der modernen Kunst, die in den 1910er bis 30er Jahren entstanden waren, in den 50er Jahren keineswegs gleich aufgelöst. Der englische Kunstwissenschaftler Herbert Read gibt diese Haltung 1959 in seiner *Geschichte der modernen Malerei* wieder:

»Die moderne Kunst ist oft ihrer Subjektivität, ihrer Individualität, ihres Solipsismus wegen verdammt worden. Man kann sogar so weit gehen, den Expressionismus als Kunstform zu bezeichnen, die mit Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes nichts zu tun habe.«²²¹

Günter Clauser gehörte sicher zu jenen Menschen der 50er Jahre, die die moderne Kunst überhaupt nicht als Kunst »im eigentlichen Sinne des Wortes« verstanden haben. Wie für C.G. Jung, Ludwig Paneth, Gustav Richard Heyer und Ernst Speer war es auch für Clauser undenkbar, dass die Werke der Patienten als echte Kunst anzusehen sein könnten. Und ähnlich wie Jung 1929 betont hatte, dass die Werke der Patienten »gemessen am Maßstab wirklicher Kunst [...] wertlos seien«, da sonst »der Zweck der Übung gänzlich verfehlt wäre«²²², glaubte Clauser 1960 betonen zu müssen, dass der Patient »auf künstlerische Leistung« bewusst verzichten solle, damit der erwünschte »unkontrollierte Ausdruck«²²³ zustande kommen könne.

Wenn Clauser hier von einem »bewussten Verzicht auf künstlerische Leistung« spricht, bezieht er sich auf eine »künstlerische Leistung« im Sinne der akademischen Kunstideale des 19. Jahrhunderts. Dass sich demgegenüber der moderne Künstler bewusst immer wieder aufs Neue von allen Traditionen, von allen vorher bekannten Idealen frei macht, um gerade auf diese (unakademische) Weise zu den Quellen des Kunstschaffens vordringen zu können, dass er in diesem Sinne fragwürdige, unsichere, dilettantische Werke hervorbringt, gerade dies aber die Neuartigkeit der modernen Kunst ausmacht und gerade dies paradoxer-

²²¹ Herbert Read: *Geschichte der modernen Malerei*. München, Zürich 1959, 275.

²²² Jung 1929, 10f.

²²³ Clauser 1960, 273.

weise die besondere künstlerische *Leistung* in der modernen Kunst darstellt, ist Clauser nicht bewusst geworden. Dass sich der Patient der Gestaltungstherapie, wenn er sich, wie es Clauser ausdrücklich gefordert hatte, von der Tradition und den hohen ästhetischen Idealen und den Techniken der akademischen Kunst freimachte, um zu den Quellen des Schöpferischen vorzudringen, damit in demselben inneren Prozess befand wie der moderne Künstler, wurde Clauser folglich ebenfalls nicht bewusst. Clausers mangelhafte Kenntnis und Reflexion der psychologischen Prozesse im modernen Kunstschaffen erweist sich hier als fundamentales Problem seiner Begriffsbildung.

Im Hinblick auf die psychologischen Prozesse beim Kunstschaffen kann zwischen dem Kunstschaffen von Patienten und jenem professioneller Künstler kein grundsätzlicher, kein prinzipieller, kein fundamentaler, sondern allenfalls ein gradueller, qualitativer Unterschied ausgemacht werden (und selbst das ist nicht sicher). Durch die Erneuerung der Kunst seit Anfang des 20. Jahrhunderts kann zwischen einer vermeintlich *wahren* Kunst des *echten* Künstlers und einer vermeintlichen Nicht-Kunst des Patienten oder Dilettanten nicht mehr prinzipiell unterschieden werden. Dass Clauser für die Patienten in der Gestaltungstherapie eine weitgreifende ästhetische und künstlerisch-technische Offenheit und Freiheit gefordert hatte, war zeitgemäß und methodisch richtig. Doch sein großes Versäumnis besteht aus heutiger Sicht darin, nicht reflektiert zu haben, dass der innere Prozess im Schaffen des Patienten von jenem des modernen Künstlers prinzipiell nicht unterschieden werden kann. Dazu fehlte ihm die Kenntnis der modernen Kunst. Clauser konnte vor dem Hintergrund seiner veralteten Begriffsbildungen und Denkmuster nicht von einer (modernen) Kunsttherapie sprechen, auch wenn er sich der Sache nach im Ästhetischen und Künstlerisch-Technischen auf die moderne Kunst bezog.

2.1.6 Abgrenzung von der Beschäftigungstherapie

Im vorliegenden Kontext ist Clausers Versuch einer Abgrenzung der Gestaltungstherapie von der Beschäftigungstherapie aber noch von einem anderen

Gesichtspunkt her interessant. Denn offenbar spürte Clauser eine Differenz, die es tatsächlich gibt. Nur argumentierte er in verquerer Weise. Clauser projizierte die Ideale des Akademismus undifferenziert in die Beschäftigungstherapie hinein, wenn er sagte, dass diese sich an den »Gesichtspunkten der Ästhetik«, der »Idee des Schönen« orientiere und »allgemeinen Farb- und Formgesetzen« unterworfen sei. Träfe dies so pauschal zu, müsste die Beschäftigungstherapie im Sinne der veralteten Begrifflichkeiten Clausers paradoxerweise als Kunsttherapie bezeichnet werden, als *Kunst*-Therapie im Sinne der Kunstideale des 19. Jahrhunderts.

Clauser fehlte hier die inhaltliche Unterscheidungsfähigkeit zwischen den Idealen des Handwerks, des Kunsthandwerks und der Kunst. Dies ist zunächst nicht überraschend, da diese Ideale in der Antike, im Mittelalter und in den Kunstakademien bis in das 19. Jahrhundert hinein untrennbar miteinander verknüpft waren. In der Antike waren Handwerk und Kunst begrifflich und inhaltlich nicht voneinander geschieden. Das künstlerische Tun des Plastikers und Malers wurde ebenso wie Architektur, Tischlerei, Zimmerei usw. unter der Kategorie einer handwerklichen Tätigkeit betrachtet, zu der es bestimmter handwerklich-technischer Fertigkeiten und des entsprechenden Sachwissens bedurfte, der *téchné*. Der Begriff Kunst im heutigen Sinne existierte noch nicht. Es gab dem entsprechend auch keine Differenzierung zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Das griechische Wort *téchné* wird in unserer Zeit bisweilen mit *Kunst* übersetzt, meint im Sinne griechischen Denkens aber die handwerklich-technische Kunstfertigkeit, derer es bedarf, um Malen, Plastizieren oder auch Töpfern, Schnitzen, Weben, Häuser bauen o.ä. zu können²²⁴. Wie der polnische Kunstwissenschaftler Wladislaw Tatarkiewicz schrieb:

»Kunst« (*téchné*) nannte man in Griechenland jegliche *fachkundige Produktion*, also eine solche, die *nach Prinzipien und Regeln ausgeführt* wurde. Dieser Charak-

²²⁴ Wie Jean-Marie Zemb treffend schreibt, wird es dem heutigen Menschen nahezu unmöglich, sich in die in diesem Punkt grundverschiedene Denkart der Antike einzudenken: »Denn unsere Gewöhnung an die Unterschiede zwischen Schlosser und Bildhauer, zwischen Baumeister und Poet bewirkt, dass es schier unmöglich ist, uns in die Welt der nachahmenden und nichtnachahmenden Künste einzudenken.« Jean-Marie Zemb: *Aristoteles*. Reinbek bei Hamburg 1993, 41.

terisierung entsprach die Arbeit des Architekten oder des Bildhauers. Ihr entsprach auch die Arbeit des Zimmermanns oder Webers. Sie alle waren im griechischen Verständnis Meister der Kunst (*technitai*), ihre Tätigkeiten und Erzeugnisse gehörten gleichermaßen zur Kunst [d.h. zur *téchné*]. [...] Aristoteles definierte Kunst [= *téchné*] als ›ein mit richtiger Vernunft verbundenes hervorbringendes Verhalten‹.

Um eine Kunst im weiten, griechischen Sinne zu betreiben, benötigt man körperliche, aber auch geistige Leistungsfähigkeit, nicht nur Geschicklichkeit, sondern auch Sachkenntnis.«²²⁵

Dass es einen inhaltlichen Unterschied zwischen den handwerklich-technischen Fertigkeiten einerseits und der Ästhetik andererseits gab, konnte nicht Gegenstand der Reflexion und Begriffsbildung griechischer Denker sein. Über das Mittelalter und die Renaissance bis in das 19. Jahrhundert hinein blieben die handwerklich-technischen Fertigkeiten und die Ästhetik untrennbar miteinander verknüpft.

Was oft noch in der heutigen Kunstwissenschaft mit ihrer Blickeinschränkung auf die bildenden Künste übergangen wird, ist der Unterschied, den die Griechen in Bezug auf die Musik, die Dichtung und den Tanz machten. Diese wurden nicht unter der Kategorie der *téchné*, sondern unter der Kategorie des *Musischen* betrachtet. Wie Hesiod dichtete, waren es die neun Muses, die Töchter des Zeus und der Mnemosyne, die den Gesang, das Kithara- oder Leierspiel, den Tanz, die Dichtung und vieles weiteres mehr mit ihren göttlichen Kräften inspirierten. Wurden Musik, Tanz und Dichtung als von den Muses inspirierte, d.h. göttlich-geistige Tätigkeiten betrachtet, so verstanden die griechischen Denker Malerei und Bildhauerei, ebenso wie Architektur, Handwerk und Kunsthandwerk als handwerkliche, d.h. irdische Arbeitstätigkeiten:

²²⁵ Wladislaw Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*. (1. polnischsprachige Aufl. 1976). 1. deutschsprachige Auflage Frankfurt am Main 2003, 117. Kursivsetzungen durch Tatarkiewicz. Einfügungen in eckigen Klammern durch R.M.J.

»Noch im 5., ja sogar noch im 4. Jahrhundert wurden die Künstler [= *technitai*] als Handwerker betrachtet, die Dichter dagegen als eine Art Seher und Philosophen.«²²⁶

»Der Bildhauer ist eine Art Handwerker, der Dichter eine Art Seher. Die Tätigkeiten des ersten sind durch und durch menschlich, die des letzteren dagegen von der Gottheit inspiriert.«²²⁷

Damit ist eine Hierarchisierung der Künste verbunden. Im Sinne griechischen Denkens wurden die handwerksbasierten Tätigkeiten als niedriger stehend gegenüber den geistigeren Tätigkeiten des Musizierens, Tanzens und Dichtens empfunden²²⁸. Heutzutage wird niemand mehr ernsthaft in Frage stellen, dass auch das Tanzen, Singen, Musizieren, Dichten und Schreiben eine handwerklich-technische Seite haben, so wie Maler, Bildhauer, Graphiker, Architekten selbstverständlich auch Inspirationen erfahren.

Erst mit Beginn der Neuzeit, mit Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael, Dürer u.a. begannen sich die bildenden Künste vom Handwerk zu differenzieren. Es entstand ein Selbstbewusstsein bildender Künstler als Künstler, nicht als Handwerker. Dazu trugen auch die seit dem 16. Jahrhundert begründeten Kunstakademien positiv bei. Von unterhinterfragbarer Selbstverständlichkeit blieb in den Akademien jedoch die Verquickung des Gebotes handwerklich-technischer Perfektion mit dem ästhetischen Ideal des Schönen. Damit wird deutlich, dass das antike und akademische Ideal von Schönheit, von Vollendung, von Abgeschlossenheit, von Harmonie dem Ursprung nach ein *handwerkliches* Ideal ist. Selbstverständlich sind ein Haus, eine Brücke, ein Tisch, ein Stuhl, ein Krug, eine Tasse, ein Löffel, eine Kette, ein Teppich nur dann brauchbar und damit wertvoll, wenn sie handwerklich-technisch perfekt gearbeitet sind. Die Forderung handwerklich-technischer Brauchbarkeit zieht zwangsläufig eine Ästhetik der Vollendung, Vollkommenheit, Harmonie, Perfektion und also

²²⁶ Ebd. Einfügung in eckigen Klammern durch R.M.J.

²²⁷ Ebd., 122.

²²⁸ Diese Unterscheidung findet sich in bildlicher Sprache im Alten Testament im Mythos von Kain und Abel. Abel fiel alles von den Göttern zu, während Kain sich seinen Lebensunterhalt mit harter körperlicher Arbeit erarbeiten musste.

Schönheit in diesem Sinne nach sich. Das ästhetische Ideal der Vollendung ist für das Handwerk und Kunsthandwerk voll berechtigt und wird dort immer berechtigt bleiben. Ein schiefes Haus, Türen, die nicht schließen, ein kaputter Stuhl, eine schartiger Löffel usw. erfüllen das handwerkliche Ideal von Vollkommenheit und Schönheit nicht und haben damit auch keinen Gebrauchswert. Doch die Entwicklung der Kunst in Europa seit dem Ende des 19. Jahrhunderts hat gezeigt, dass das Ideal von Schönheit und Vollkommenheit für die Ästhetik in Tanz, Bildhauerei, Malerei, Musik, Graphik, Dichtung und Schauspiel keine zwingende Geltung mehr haben muss. Eine Malerei, ein Tanz, ein Schauspiel kann handwerklich-technisch perfekt umgesetzt sein und im Ästhetischen doch hässlich, kaputt, zerstört, ekelhaft usw. wirken. Dies hatten schon in den 20er Jahren beispielsweise Otto Dix und George Grosz mit ihren Bildern zum 1. Weltkrieg deutlich gemacht. Eine handwerklich-technisch perfekte Umsetzung, die ein hässliches und widerliches ästhetisches Erlebnis erzeugt, ist für ein antikes und auch akademisches Kunstverständnis jedoch ein unverständlicher Widerspruch²²⁹

Die Verquickung hoher handwerklich-technischer Fertigkeiten mit dem ästhetischen Ideal von Vollkommenheit und Schönheit war über zwei Jahrtausende hinweg eine derartige Selbstverständlichkeit, dass deren Aufbrechen durch die Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert für viele Menschen unnachvollziehbar war und deshalb oft zur radikalen Ablehnung der modernen Kunst geführt hat.

Clausers Abgrenzung der Gestaltungstherapie von der Beschäftigungstherapie liegt vermutlich eine Ahnung dieser Differenz zu Grunde, die er vor dem Hintergrund seiner begrifflichen Vorprägungen und mit seinem Denkansatz doch nicht zu begründen vermochte. Die *handwerkliche* und *kunsthandwerkliche* Arbeit in der Beschäftigungstherapie ist dem aus dem Handwerk stammenden ästhetischen Ideal von Schönheit und Vollkommenheit verpflichtet. Sie muss diesem Ideal verpflichtet sein. Wie sich aus Clausers Ausführungen entnehmen lässt, war aber auch die *künstlerische* Arbeit, also das Malen, Zeich-

²²⁹ Ein gutes Beispiel dafür ist der Mittelteil des Triptychons *Der Krieg* von Otto Dix, entstanden in den Jahren 1929-1932. Siehe: Eva Karcher: *Otto Dix*. Köln 1992, 172.

nen, Plastizieren in der Beschäftigungstherapie in den 50er Jahren diesem aus dem Handwerk stammendem Ideal verpflichtet, so wie es heute noch in der Ergotherapie ist. Doch die moderne Kunst hat sich diesem ästhetischen Ideal gegenüber eine Freiheit errungen. Hier erhebt sich die bedeutende Frage, inwieweit die unterschiedliche Art ästhetischen Empfindens auch für die therapeutische Arbeit zu qualitativen Unterschieden führt, ob also die moderne Ästhetik implizit auf einer anderen Anthropologie, einem anderen Verständnis menschlicher Entwicklung, einer anderen Auffassung von Gesundheit und Krankheit basiert, als eine an handwerklichen ästhetischen Idealen orientierte Therapie. Vielleicht entspricht die moderne Ästhetik dem modernen Menschen und vielleicht bedarf es deshalb auch einer modernen Anthropologie und Psychologie und daraus resultierend einer neuen Therapiemethode, die auf einer modernen Anthropologie aufbaut? Diese Frage kann in der vorliegenden Begriffsklärung nicht bearbeitet werden und bleibt weiterer Forschung vorbehalten²³⁰.

²³⁰ Weiteres dazu in Kapitel 3.2. – In meinem Buch Ralf Matti Jäger: *Empathologie des Kunstschaffens in Tanz, Plastik, Malerei, Musik & Poesie. Schaffen, Wahrnehmen, Fühlen, Spielen, Phantasieren, Inspirieren, Verwandeln* den Versuch, den modernen Kunstschaffensprozess bei den verschiedenen Künsten zu beobachten und dabei allgemein gültige Prinzipien allen Kunstschaffens zu beschreiben. In Arbeit.

2.2 Die Entstehung der Bezeichnung *Künstlerische Therapie*

2.2.1 Der Auftrag zur Entwicklung der *Künstlerischen Therapie* (1927)

Die Bezeichnung *Künstlerische Therapie* tritt schriftlich nachweisbar erstmals am 7.12.1926 in dem Bewerbungsschreiben der Ärztin Margarethe Hauschka²³¹ (1896-1982) an Ita Wegman, die Leiterin des *Klinisch-Therapeutischen Institutes* in Arlesheim, auf:

»Auch würde ich natürlich gern eine Zeitlang in Arlesheim arbeiten mit Betonung der Künstlerischen Therapie – oder auch Heileurythmie.«²³²

Das *Klinisch-therapeutische Institut* war 1921 als erstes Krankenhaus, das auf Grundlage einer durch anthroposophische Erkenntnisse erweiterten Heilkunst arbeitete, begründet worden²³³. Ita Wegman war Rudolf Steiners engste Mitarbeiterin im Bereich der Medizin²³⁴. Schon bevor Margarethe Hauschka im Jahre 1927 die Zusammenarbeit mit Wegman aufnahm, hatte es am *Klinisch-therapeutischen Institut* Vorstufen eines therapeutischen Malens gegeben. Die künstlerisch-interessierten Anthroposophinnen Maria Kleiner und Sophie Bauer hatten 1925 für etwa ein halbes Jahr erste Versuche unternommen, die damals als

²³¹ Margarethe Hauschka wurde als Margarethe Stavenhagen geboren, nannte sich und unterschrieb bis 1942 mit Grethe Stavenhagen. Die Heirat mit Rudolf Hauschka, dem Begründer der WALA-Heilmittel AG, erfolgte am 24. Juni 1942 in Wien. Ich werde sie in diesem Text auch für die Zeit vor 1942 als Margarethe Hauschka ansprechen.

²³² Den Briefwechsel Hauschka-Wegman hat mir freundlicherweise die Ita Wegman Stiftung zur Verfügung gestellt.

²³³ Siehe: www.kulturimpuls.org. Stichwort: Ita Wegman. Abgerufen am 21.9.2009.

²³⁴ Siehe dazu: Rudolf Steiner und Ita Wegman: *Grundlegendes für eine Erweiterung der Heilkunst nach geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen*. 1. Aufl. 1925. Dornach 2003. Klinisch-Therapeutisches Institut Arlesheim (Hgs.): *Erinnerungen an Ita Wegman*. Arlesheim 1945. Ita Wegman: *Im Anbruch des Wirkens für eine Erweiterung der Heilkunst*. Arlesheim 1956. Ita-Wegman-Fonds (Hgs.): *Ita Wegmans Erdenwirken aus heutiger Sicht. Eine Festschrift zu ihrem 100. Geburtstag. Beiträge ihrer Freunde*. Basel 1980.

»Heilmalen«²³⁵ bezeichnet worden waren²³⁶. Die Bezeichnung *Künstlerische Therapie* muss also entweder zwischen 1925 und 1926 im Kreis um Ita Wegman entstanden sein, oder sie ist mit dem zitierten Brief durch Hauschka selbst erfunden worden.

Die *Künstlerische Therapie* war von Anfang an auf die bildenden Künste, da namentlich auf die Malerei ausgerichtet. Irmgard Marbach, Hauschkas spätere Mitarbeiterin und Biographin schreibt:

»Im Jahre 1927, als Margarethe Hauschka als Mitarbeiterin an das Klinisch Therapeutische Institut nach Arlesheim kam, erhielt sie von Dr. Ita Wegman die Aufträge, die zu ihrer Lebensaufgabe wurden. Der eine Auftrag lautete: Die Massage - die heute [so]genannte Rhythmische Massage - im Sinne des neuen Menschenbildes Rudolf Steiners mit ihr zusammen weiter auszuarbeiten. Die ersten Grundformen und Griffqualitäten waren schon geschaffen. Nun sollte das Gebiet erweitert werden. Die andere Aufgabe lautete: Die bildenden Künste, Malen, Zeichnen

²³⁵ Hauschka erwähnt die beiden Frauen in Margarethe Hauschka: *Zur Künstlerischen Therapie. Band II. Wesen und Aufgabe der Maltherapie*. Nürnberg 1978, 8 und Margarethe Hauschka: *Aus den Jahren des Anbruchs einer erweiterten Medizin*. Aus: Ita Wegmans *Erdenwirken aus heutiger Sicht. Eine Festschrift zu ihrem 100. Geburtstag. Beiträge ihrer Freunde*. Basel 1980, S. 17f. Genauere Recherchen lassen vermuten, dass Maria Kleiner in dieser heilmalerischen Arbeit eine größere Rolle spielte, Bauer möglicherweise gar nicht beteiligt war (siehe Margot Rößler: *Maria Kleiner* (Nachruf). In: *Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland*. Nr. 79, 21. Jg. Heft 1. Ostern 1967, 59). Denn Maria Kleiner erwähnt in ihrem Nachruf auf ihre beste Freundin Sophie Bauer deren Mitarbeit am Heilmalen gar nicht (siehe Maria Kleiner: *Sofie Bauer* (Nachruf). In: *Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland*. 13. Jg./Heft 1, Ostern 1959, S. 46-48). – Hauschka vermutet, dass die Verordnung für das Heilmalen »wohl auf Angaben oder Verordnungen Rudolf Steiners zurückzuführen« sei (Margarethe Hauschka: *Aus den Jahren des Anbruchs einer erweiterten Medizin*. Aus: Ita Wegmans *Erdenwirken aus heutiger Sicht. Eine Festschrift zu ihrem 100. Geburtstag. Beiträge ihrer Freunde*. Basel 1980, S. 17) oder, dass sie »aus den Sprechstunden, die Frau Dr. Wegman zusammen mit Rudolf Steiner abhielt« (Hauschka 1978, 8) stammten. Recherchen im Ita Wegman-Archiv haben diese Vermutung nicht bestätigen können. Es konnten keine Unterlagen aufgefunden werden, die derartige Verordnungen von Steiner allein oder von Steiner und Wegman enthalten hätten. Erste Impulse zum Heilmalen durch Steiner selbst hat es allerdings im Bereich der Heilpädagogik gegeben. Siehe folgende Fußnote. Allerdings lässt sich aus Hauschkas unzutreffender Angabe schließen, dass sie Steiners erste Impulse zur Maltherapie im Bereich der Heilpädagogik entweder nicht gekannt hat, was aufgrund der örtlichen Nähe der Arlesheimer Klinik zum Sonnenhof, die beide von Ita Wegman begründet worden waren, unwahrscheinlich ist, oder aber nicht in ihrer Bedeutung für ihr eigenes Tun erkannt hat.

²³⁶ Eine erste »Malstunde« für heilpädagogische Kinder hatte Steiner bereits im Jahr 1924 am Arlesheimer Sonnenhof, einer der ersten anthroposophischen Einrichtungen für Heilpädagogik, gegeben. Diese Malstunde wird von Volker Frielingsdorf, Rüdiger Grimm und Brigitte Kaldenberg als »richtungweisend für die weitere Entwicklung der Maltherapie auf anthroposophischer Grundlage« eingeschätzt. Auch sei am Sonnenhof bereits die Technik des Nass-in-Nass-Malens mit Aquarellfarben als spezifisch therapeutische Malweise entwickelt worden (siehe: Volker Frielingsdorf, Rüdiger Grimm, Brigitte Kaldenberg: *Geschichte der anthroposophischen Heilpädagogik und Sozialtherapie. Entwicklungslinien und Aufgabenfelder 1920 – 1980*. Dornach 2013, 68.

und Plastizieren als Ärztin therapeutisch so zu durchdringen, dass diese Künste zu einer gezielten, den Krankheiten entsprechenden Therapie entwickelt werden. Dies war ein Wunsch Rudolf Steiners, der bis dahin nicht verwirklicht werden konnte, da die dazu geeignete Persönlichkeit noch fehlte.«²³⁷

Demnach hatte Hauschka von Ita Wegman ausdrücklich die Aufgabe gestellt bekommen, die »bildenden Künste« zu den ihnen entsprechenden klinischen Therapieformen auszubilden. Hauschka entwickelte die *Künstlerische Therapie* seit 1927 »in der täglichen Patientenpraxis«²³⁸, intensiv begleitet durch Ita Wegman. Hauschkas Verständnis des Begriffs Therapie ist von daher klinisch-medizinisch im Sinne der durch die Erkenntnisse der Anthroposophie erweiterten Heilkunst ausgerichtet.

Bereits im Oktober 1929 erschien ihr erster, gemeinsam mit ihrem späteren Ehemann Rudolf Hauschka verfasster Aufsatz, *Die Pflanzenfarbe und ihre Verwendung im künstlerisch-therapeutischen Unterricht*, als Beiblatt der von Ita Wegman herausgegebenen *Natura - eine Zeitschrift zur Erweiterung der Heilkunst nach geisteswissenschaftlicher Menschenkunde*²³⁹. Der Aufsatz ist grundlegend für Hauschkas Auffassung. Hauschka begründete die therapeutische Wirkung der Farben auf die Seele anhand der Menschenkunde und Kosmologie Rudolf Steiners. Die *Künstlerische Therapie* verfügte damit seit 1929 über ein eigenständiges theoretisches Fundament. Allerdings ist der Aufsatz, wie fast alle Schriften Hauschkas²⁴⁰, ohne eine profunde Kenntnis der Anthroposophie, der anthroposophischen Begrifflichkeiten und des theoretischen Gesamtwerks Rudolf Steiners inhaltlich nicht nachvollziehbar. Zudem sind die Quellenangaben spärlich, da Hauschka wohl voraussetzte, dass die Leser der *Natura* Steiners umfängliches

²³⁷ Marbach 1996, 122. Einfügung in eckigen Klammern von R.M.J.

²³⁸ Marbach o. D., 4.

²³⁹ Grethe Stavenhagen und Rudolf Hauschka: *Die Pflanzenfarbe und ihre Verwendung im künstlerisch-therapeutischen Unterricht*. Beiblatt der Zeitschrift *Natura*, IV. Jg. Heft 1 vom Oktober und Heft 2 vom Nov./Dez. 1929. Wiederveröffentlicht in: Margarethe Hauschka: *Zur künstlerischen Therapie*. (1. Aufl. 1971) 2. Aufl. Nürnberg 1976, 5-31.

²⁴⁰ Eine Ausnahme bildet ihre Einführungsschrift *Die Künstlerische Therapie* von 1982, die aber auch oberflächlich bleibt.

Werk ebenso gut kannten, wie sie selbst²⁴¹. Es ist zudem in keiner der Schriften Hauschkas erkennbar, dass ihr je bewusst geworden wäre, dass ihr Verständnis der Anthroposophie nur eine Interpretation derselben darstellt²⁴². Es wird sich noch zeigen, dass dies nicht nur ein wissenschaftsmethodisches, sondern auch inhaltliches Problem in der Begründung von Hauschkas *Künstlerischer Therapie* darstellt.

Es folgten die Aufsätze *Therapeutische Betrachtungen über das Wesen der menschlichen Tätigkeiten* (1931/32), *Die Bedeutung der Erziehung zur Farbe* (1932), *Die Elemente der Künstlerischen Therapie* (1934) und *Das Aufrufen der künstlerischen Grundkräfte der Seele in der Therapie* (1935). Diese Aufsätze wurden 1971 unverändert in dem Büchlein *Zur Künstlerischen Therapie Band I* neu herausgegeben²⁴³.

2.2.2 Steiners Kunstauffassung

Rudolf Steiner (1861-1925) hatte 1888 als 27jähriger in seinem Vortrag *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik* einen ersten Ansatz zu einem Kunstverständnis entwickelt²⁴⁴, welches in der Kunst ein grundlegendes Potential sah, um das Sinnlich-Irdische durch Verwandlungsprozesse auf eine höhere, eine geistigere, d.h. veredelte Stufe heben zu können. Er stellte sich damit gegen eine platonisch-

²⁴¹ Umfängliche Recherchen haben ergeben, dass sich Hauschka in diesem ersten Aufsatz auf folgende Werke bezog, bzw. aus diesen zitierte: Rudolf Steiner: *Das Wesen der Farben*. Drei Vorträge, Dornach 6. bis 8. Mai 1921, sowie neun Vorträge als Ergänzungen aus dem Vortragswerk der Jahre 1914 bis 1924. (GA 291). Dornach 2003, 72f. u. 85. Rudolf Steiner: *Die Geheimwissenschaft im Umriss*. 1. Aufl. 1910. (GA 13) Dornach 1989, 198 u. 174. Rudolf Steiner: *Mysterienstätten des Mittelalters. Rosenkreuzertum und modernes Einweibungsprinzip*. Zehn Vorträge, Dornach 4. bis 13. Januar und 19. bis 22. April 1924. (GA 233a) Dornach 1991. Rudolf Steiner: *Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriss dargestellt*. (1. Aufl. 1914). 9. Aufl. (GA 18) Dornach 1985.

²⁴² Als ich im Jahr 2009 die *Schule für Künstlerische Therapie in Bad Boll* besuchte und dort auch nach dem Nachlass von Margarethe Hauschka fragte, wurde mir durch die damaligen Leiterinnen Dr. Margarete Titze und Anna Kappelle mitgeteilt, dass alle persönlichen Briefe auf Hauschkas eigenen Wunsch nach ihrem Tod vernichtet worden seien. Ob auch alle sonstigen Schriften zu Vorträgen und Seminaren, Notizen etc. vernichtet worden sind, blieb unklar. Aus Hauschkas veröffentlichten Schriften wird jedoch zweifellos klar, dass ihre Haltung zur Anthroposophie grundsätzlich bejahend, niemals Infrage stellend oder kritisch war. In allen ihren Schriften ging sie von Rudolf Steiner aus. Sie sah ihre Aufgabe darin, das Werk Rudolf Steiners, soweit es ihr möglich war, in seinem Sinne weiterzuentwickeln.

²⁴³ 2. Aufl. 1976.

²⁴⁴ Ich folge hier den Darstellungen Manfred Krügers: *Anthroposophie und Kunst. Zur Ästhetik Rudolf Steiners*. Dornach 1988, 9-24.

neuplatonisch geprägte Kunstauffassung, der von ihm diesbezüglich ausdrücklich kritisierten Philosophen Schelling, Hegel und Friedrich Theodor Vischer.

»Der Künstler bringt das Göttliche nicht dadurch auf die Erde, dass er es in die Welt einfließen lässt, sondern dadurch, dass er die Welt in die Sphäre der Göttlichkeit erhebt.«²⁴⁵

Steiner unterstreicht seine eigene, neue gewonnene Kunstauffassung:

»Es ist deutlich gesagt, worauf es in der Kunst ankommt. Nicht auf ein Verkörpern eines Übersinnlichen, sondern um ein Umgestalten des Sinnlich-Tatsächlichen.«²⁴⁶

Manfred Krüger versteht diese Auffassung des jungen Steiner als eine antiplatonische, also »aristotelische Ästhetik«, und damit als einen »Ansatz zur modernen Ästhetik«:

»Diese Wendung in der Ästhetik [...] hat einen antiplatonischen Akzent. Sie ist entschieden gegen die platonische Ästhetik des deutschen Idealismus gerichtet. Für Platon ist die Idee das Wirkliche, die Sinneswelt nur ihr Schatten. Für Aristoteles ist auch die Welt der Sinne wirklich. Rudolf Steiner will sie mit Aristoteles davor bewahren, zum bloßen Ausdrucksmittel herabzusinken.«²⁴⁷

Doch neben diesem *aristotelischen* Kunstansatz der jungen Jahre hat sich Steiner 1909 in seinem Vortrag *Das Wesen der Künste* mit eindeutig *platonisch-neuplatonischer* Auffassung im Sinne Schellings und Hegels zur Kunst geäußert²⁴⁸. In diesem Vortrag erzählt Steiner in allegorischer Form von einer Frau, die der Reihe nach sieben Frauen begegnet, die als Allegorien für die geistigen Urbilder der sieben Künste *Tanz*, *Mimik*, *Plastik*, *Architektur*, *Malerei*, *Musik* und *Dichtkunst* zu erkennen sind. Damit diese Künste auf Erden Wirklichkeit werden können, muss sich die Frau mit den jeweils verschiedenen Prinzipien dieser Urbilder verbinden. Manfred Krüger fasst zusammen:

²⁴⁵ Rudolf Steiner: *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*. Dornach 1986 33.

²⁴⁶ Ebd. 29.

²⁴⁷ Manfred Krüger: *Anthroposophie und Kunst. Zur Ästhetik Rudolf Steiners*. Dornach 1988, 10.

²⁴⁸ In: Rudolf Steiner: *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*. GA 271. Dornach 1986, 63-80.

»Alle sieben Künste entstammen höheren Hierarchien und sind herabgestiegen. Der Künstler soll etwas von ihrem Urbild offenbaren. Das aber ist das Gegenteil von dem, was Rudolf Steiners erster Versuch über ›Goethe als Vater einer neuen Ästhetik‹ erbrachte. [...] Das heißt aber: *Rudolf Steiners Denkansatz für eine moderne Ästhetik ist nicht mehr aristotelisch, sondern platonisch.*«²⁴⁹

Aufgabe des Künstlers wäre es demzufolge also doch, die göttlich-geistigen Ideen in die Sphäre des Sinnlichen herabzutragen und dort als Schönheit aufscheinen zu lassen, so wie es Plotin, Schelling, Hegel und Friedrich Theodor Vischer gesehen hatten, von denen sich Steiner 1888 noch ausdrücklich abgesetzt hatte. Diese platonisch-neuplatonische Kunstauffassung des Jahres 1909 fand eine breite kosmologische Fundierung in Steiners Hauptwerk *Die Geheimwissenschaft im Umriss*, das ebenfalls 1909 fertig wurde. Darin legt Steiner eine Kosmologie dar, die offensichtlich von Plotins Emanationslehre beeinflusst ist²⁵⁰.

Von 1909 bis ca. 1919 äußerte sich Steiner dann wechselweise im Sinne einer mehr *aristotelischen* oder mehr *platonisch-neuplatonischen* Haltung zur Kunst²⁵¹. Erst in der Zeit nach 1919, also nach der Begründung der ersten Waldorfschule in Stuttgart und vielleicht durch die Erlebnisse im Pädagogischen geprägt, kam es zunehmend zur Aufhebung der Polarität *platonisch-aristotelisch* durch die Betonung des Ineinanderfließens von Geistigem und Irdischem in der Kunst. Ausdrücklich vertrat Steiner diese Auffassung im Jahre 1923 und nicht ohne Zufall in Anknüpfung an Friedrich Schiller²⁵². Demnach komme der Kunst die entscheidende Mittlerrolle zu, um in einem Zusammenspiel, einem Ineinanderwirken von Irdischem und Geistigem die Evolution des Kosmos und des Menschen zu ermöglichen.

²⁴⁹ Manfred Krüger: *Anthroposophie und Kunst. Zur Ästhetik Rudolf Steiners*. Dornach 1988, 15.

²⁵⁰ Siehe: Rudolf Steiner: *Die Geheimwissenschaft im Umriss*. 1. Aufl. 1910. (GA 13) Dornach 1989.

²⁵¹ Siehe: Rudolf Steiner: *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*. Dornach 1986.

²⁵² Manfred Krüger sieht die dritte Stufe der Aufhebung der Polaritäten bei Steiner im Vortrag *Die Psychologie der Künste* vom 9.4.1921 realisiert. Meines Erachtens zeigt sich dies sehr viel besser in dem Vortrag *Pädagogik und Kunst* vom 25.3.1923. In: Rudolf Steiner: *Anthroposophische Menschenkunde und Pädagogik*. Dornach 1979, 17-24. Weiteres dazu in Kap. 2.3.7.

Entsprechend der besonderen Stellung, die Steiner der Kunst zusprach, war er selbst seit seinem 46. Lebensjahr (1907) nach und nach zum schaffenden Künstler, zum Plastiker, Architekten, Dramatiker, Intendanten, Zeichner, Illustrator, Dichter und Maler geworden²⁵³. Seit 1912 hatte er in Zusammenarbeit mit der Tänzerin Lory Maier-Smits (1893-1971) eine neue Tanzkunst, die *Eurythmie*²⁵⁴ entwickelt. Er bezog sich dabei im Ästhetischen – ähnlich wie kurz vor ihm Isadora Duncan und zeitgleich Rudolf von Laban und Emile Jacques-Dalcroze²⁵⁵ – auf die Reigentänze der griechischen Antike.

Tabelle zum Dreischritt in Steiners Kunstauffassung

	aristotelisch (1888)	platonisch- neuplatonisch (1909)	zusammenfließend (1923)
Verständnis	das Irdische wird durch die Kunst zum Göttlich-Geistigen hin veredelt	das Göttlich-Geistige wird durch die Kunst in die Erdensphäre herabgetragen	Irdisches und Göttlich-Geistiges fließen durch die Kunst ineinander
Richtung	Erhebung von unten nach oben	Herabtragen von oben nach unten	zusammenfließend in der Mitte
Bedeutung	Kunst als erster Schritt der Metamorphose des Irdischen hin zum Göttlichen	Kunst als schöner Schein, als Nachklang oder Abbild des Göttlichen	Kunst als zentrale Kraft der menschlichen Weiterentwicklung und kosmischen Evolution

Steiner verstand die Kunst als ein Ganzes, welches in die verschiedenen Einzelkünste gegliedert ist. In diesem Punkt war er von dem Philosophen und Äs-

²⁵³ Zu Steiners künstlerischer Entwicklung siehe: Kugler 1984 und 1991. Der Erweiterung Steiners vom Vortragsredner und Philosophen zum Künstler setzte mit dem Münchner theosophischen Kongress im Jahr 1907 ein. Siehe: Karl Lierl, Florian Roder (Hgs.): *Anthroposophie wird Kunst. Der Münchner Kongress 1907 und die Gegenwart. Eine Dokumentation der Veranstaltungen der Anthroposophischen Gesellschaft in München nach hundert Jahren*. München 2008.

²⁵⁴ Siehe: <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&cid=1048>. Eingesehen am 2.5.2019.

²⁵⁵ Siehe: Hedwig Müller, Patricia Stöckemann (u.a.): *Jeder Mensch ist ein Tänzer! Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen 1993.

thetiker Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) beeinflusst²⁵⁶. Vischer hatte in seinem 6-bändigen Werk *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-57) die Kunst als ein größeres Ganzes verstanden, innerhalb dessen die einzelnen Künste als Teile des Ganzen anzusehen seien, welche jede für sich auch wieder das Ganze enthalten würden:

»Unter den ›Künsten‹ [...] sind auch die Zweige jeder einzelnen Kunst verstanden, was wohl keinem Widerspruch unterliegt, da auch im einzelnen Zweige das ganze Wesen einer besonderen Kunst sich niederlegt. [...] so ist jede Kunst implizite die ganze Kunst.«²⁵⁷

Dennoch war es für den Platoniker, Schillerianer und Hegelianer Vischer selbstverständlich, dass die Poesie als höchste der Künste anzusehen sei. Vischer folgte also dem platonisch-neuplatonischen Zug zum Göttlich-Idealen, wonach die Künste immer reiner, immer göttlicher würden, umso mehr sie das sinnlich irdische Material abgestreift hätten. Die Poesie stand für Vischer deshalb an höchster Stelle, weil in ihr »wirklich alles Material abgeworfen«²⁵⁸ sei. Die Geringschätzung der Tanzkunst und Schauspielkunst durch Vischer, die in Hegels Ästhetik (1820-1830) vorgebildet war, wird vor diesem Hintergrund verständlich. Vischer ging wie Hegel von den fünf Künsten Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie aus²⁵⁹. Rudolf Steiner folgte in seinen hierarchischen Gliederungen der Künste Hegel und Vischer, so dass auch bei ihm meist die Poesie an der Spitze zu stehen kam²⁶⁰. Anders als Hegel und Vischer gab Steiner 1909 jedoch sowohl der Tanzkunst, als auch der Schauspielkunst eine gleichberechtigte Stellung unter den Künsten, sodass er auf die sieben Künste Architektur, Tanz-

²⁵⁶ Zu Steiners Verhältnis zu Vischer siehe: Rudolf Steiner: *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*. Dornach 1986, 24ff. und 48-50.

²⁵⁷ Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Theil. Erster Abschnitt. Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste*. Reutlingen und Leipzig 1851, 143 und 145.

²⁵⁸ Ebd. 148.

²⁵⁹ Siehe: G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3 Bde. Frankfurt am Main 1970. Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Theil. Erster Abschnitt. Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste*. Reutlingen und Leipzig 1851.

²⁶⁰ Allerdings stellt Steiner am 29.12.1914 auch einmal die von ihm selbst erschaffene Tanzkunst *Eurythmie* noch über die Poesie an die Spitze seiner Kunsthierarchie. Siehe: Rudolf Steiner: *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*. Dornach 2000, 39-54.

kunst, Plastik, Malerei, Musik, Mimik (=Schauspielkunst) und Dichtkunst kam²⁶¹.

2.2.3 Die therapeutische Wirkung der Künste

Vor dem Hintergrund von Steiners Anspruch, die Evolution des Kosmos durch eine Zusammenführung des Göttlichen und des Irdischen zu ermöglichen, was insbesondere durch das Kunstschaffen möglich sei, wird auch nachvollziehbar, warum es ihm ein zentrales Anliegen war, die Künste im Bereich des Sozialen, von Pädagogik und Heilpädagogik und in der Medizin therapeutisch wirksam zu machen. Steiner hatte die *Eurythmie* ab 1921 zu einer neuen Therapieform, der sogenannten *Heileurythmie* weiterentwickelt (einer Form von Tanztherapie), die seitdem durch die Eurythmistinnen Erna van Deventer-Wolfram (1894-1976) und Elisabeth Baumann (1895-1974) und die Ärztinnen Julia Bort-Pache (1896-1955) und Grete Kirchner-Bockholt (1894-1973) uwm. realisiert worden war²⁶². Angeregt durch die Anthroposophie und schließlich im persönlichen Austausch mit Rudolf Steiner hatte die schwedische Opernsängerin Valborg Werbeck-Svärdström ab etwa 1911 damit begonnen, eine neue Form der Stimm-

²⁶¹ Siehe: Rudolf Steiner: *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*. Dornach 1986, 63-80. Warum ihm bei seinem Vortrag am 28.12.1914 die Schauspielkunst entfällt und er somit nur auf die sechs Künste Baukunst, Skulptur, Malerei, Musik, Dichtung und Eurythmie kommt, bleibt rätselhaft (siehe: Rudolf Steiner: *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*. Dornach 2000, 17ff.). Noch rätselhafter ist, dass sich unter Anthroposophen daraus eine Art Mythos entwickelt hat, wonach Steiner nur von sechs Künsten gesprochen und somit auf eine in Zukunft noch zu entwickelnde siebte Kunst verwiesen habe. Diese siebte Kunst wurde von einigen Anthroposophen in den 1970er/80er Jahren in der sogenannten *sozialen Kunst* ausgemacht. Gemeint war ein kreatives soziales Engagement (siehe z.B.: Diether Rudloff: *Die Parabel der sieben Künste. Über den Zusammenhang der Künste mit dem Wesen des Menschen*. Schaffhausen 1987, 137 oder Leo de la Houssaye: *Sozial-Kunst und ihre Quellen*. Stuttgart 1983, 76). Dieser Ansatz war sicher beeinflusst von Joseph Beuys. Doch gelingt es Rudloff und de la Houssaye ebensowenig wie Beuys, überzeugend zu erklären, warum ein kreatives soziales Engagement als Kunst anzusehen sein sollte.

²⁶² Siehe: Rudolf Steiner: *Heileurythmie*. (GA 315). Dornach 2003. Und: www.biographien.kulturimpuls.org unter Deventer-Wolfram, Baumann-Dollfuss, Bort-Pache, Kirchner-Bockholt und Dr. Julia Bort: *Heilende Kräfte durch künstlerische Betätigung bei dem seelenpflege-bedürftigen Kinde*. Rheinfelden 1939. Julia Bort: *Heil-Eurythmie mit Seelenpflege-bedürftigen Kindern*. Arlesheim 1958. Margarete Kirchner-Bockholt: *Grundelemente der Heileurythmie*. Dornach 1962.

bildung zu entwickeln, die *Schule der Stimmthüllung*²⁶³, die als eine frühe Form von *Gesangstherapie* anzusehen ist. Steiner hatte ab 1919 in Zusammenwirken mit seiner Frau Marie Steiner-von Sievers auch Kurse zur Vortragskunst und zur Rezitation und Deklamation gehalten und seitdem auch für Kinder und Erwachsene gezielt therapeutische Sprechübungen entwickelt²⁶⁴, eine frühe Form von *Poesietherapie*. 1923/24 hatte er den sogenannten *Dramatischen Kursus* zur Anregung einer durch Anthroposophie erneuerten Schauspielkunst gehalten, in dem sich grundlegende Anregungen zu einer *Theatertherapie* finden lassen²⁶⁵. Im Kontext der anthroposophischen Heilpädagogik kam es ab 1924 durch Alois Künstler, Edmund Pracht usw. auch zu ersten Keimen einer Musiktherapie²⁶⁶. In den 20er/30er Jahren wurden also angeregt durch Rudolf Steiners Anthroposophie fast alle Einzelkünste zu entsprechenden Therapieformen weiter entwickelt. Nach dem Tod Steiners im März 1925 hatte es Ita Wegman als ihre Aufgabe verstanden, die Erneuerungsimpulse Rudolf Steiners im Bereich der Medizin zur Verwirklichung zu bringen. Dazu gehörten nach Wegmans Verständnis auch klinische Therapien mit dem Künstlerischen, wie sich Hauschka erinnert:

»Sie war tief überzeugt und sprach es auch aus, dass das Künstlerische ebenso unabdingbar das Therapeutische durchdringen müsse wie es für die Waldorfschulziehung von Rudolf Steiner gefordert wird.«²⁶⁷

²⁶³ Valborg Werbeck-Svärdström: *Die Schule der Stimmthüllung*. 1. Aufl. Breslau 1938. 4. Aufl. Dornach 2010. Siehe: <http://www.biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=765>. Eingesehen am 2.5.2019.

²⁶⁴ Siehe: Rudolf Steiner und Marie Steiner-von Sievers: *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung*. Dornach 1983.

²⁶⁵ Rudolf Steiner: *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*. Dornach 1981. Siehe dazu: Christa Slezak-Schindler: *Sprachkunst. ›Etwas von der zukünftigen Zivilisation Gefordertes. 70 Jahre ›Dramatischer Kurs‹*. Dornach 1995, 49ff.

²⁶⁶ Siehe: www.biographien.kulturimpuls.org unter Künstler, Pracht, Gärtner, Knierim usw. Eingesehen am 2.8.2017. Siehe auch: Elmar Lampson und Holger Lampson (Hgs.): *Alois Künstler zum 80. Geburtstag. Eine Festschrift*. Wuppertal 1984. Edmund Pracht und Walter Lothar Gärtner entwickelten zu dieser musiktherapeutischen Arbeit die Leier neu. Ansonsten bevorzugten anthroposophische Musiktherapeuten noch Instrumente aus dem Mittelalter und der Barockzeit wie Psalter usw. Auch wurden eigene Instrumente wie beispielsweise die Choroï-Flöten neu entwickelt. Siehe: www.musiktherapie-anthroposophisch.de. Nach dem 2. Weltkrieg entfaltete sich dieser Impuls unter Einfluss vieler Persönlichkeiten wie Julius Knierim (1919-1998), Anny von Lange (1887-1959), Maria Führmann (1886-1969), Edith Dietrich (1908-1997), Hermann Pfrogner (1911-1988), Dr. H. -H. Engel (1921-1973); Johanna Spalinger (geb. 1926), Veronika Bay (geb. 1922), Maria Schüppel (geb. 1923), Felicitas Muche (1906-1984) usw.

²⁶⁷ Hauschka 1978, 8.

So hatte Ita Wegman – wie eingangs geschildert – mit Maria Kleiner und Sophie Bauer 1925 einen ersten Versuch des Heilmalens unternommen und schließlich 1927 in der Ärztin Margarethe Hauschka die geeignete Persönlichkeit zur Entwicklung der *Künstlerischen Therapie* (mit den bildenden Künsten) gefunden. Ebenfalls um 1927 regte Wegman auch die Opernsängerin Martha Hemsoth zur Entwicklung einer frühen Form von Poesie- und Logotherapie an, die später als *Therapeutische Sprachgestaltung*²⁶⁸ bezeichnet wurde. Dieser Kontext bestätigt einmal mehr Irmgard Marbachs eingangs zitierte Aussage, dass die Bezeichnung *Künstlerische Therapie* von Anfang an im eingeschränkten Sinne mit Bezug auf die bildenden Künste verstanden worden sein muss.

2.2.4 Von der Eurythmie zur Heileurythmie

Doch warum wurde der Begriff Kunst im therapeutischen Kontext vermieden? Steiners Vortragsreihe zur Begründung der Heileurythmie mag dafür entscheidend gewesen sein. Rudolf Steiners Verwandlung der *Eurythmie* in die *Heileurythmie* galt vielen Anthroposophen als paradigmatisch²⁶⁹. Hauschka spricht davon, dass »die Umwandlung der Kunst-Eurythmie in die Heil-Eurythmie immer ein Vorbild«²⁷⁰ für sie gewesen sei. Wie also Steiner von der *Eurythmie* und der *Heil-Eurythmie* gesprochen hat, hatte man im Kreis um Wegman 1925 zuerst vom *Malen* und vom *Heil-Malen* gesprochen. Warum es bei der Bezeichnung Heilmalen nicht geblieben ist, ist im Einzelnen nicht bekannt. Doch ging es offensichtlich um eine Professionalisierung der Methode. So war das Bedürfnis da, den Begriff *Therapie* zu benutzen. Der Begriff Kunsttherapie hätte aus heutiger Sicht nicht fern gelegen. Doch wurde dieser Begriff nicht gewählt. Dies lässt sich auf eine scharfe Trennung zwischen der Kunst und der Therapie zurückfüh-

²⁶⁸ Siehe: Barbara Denjean-von Stryk und Dietrich von Bonin: *Therapeutische Sprachgestaltung*. Dornach 2003.

²⁶⁹ Siegfried Pütz ging jedoch von anderen Anregungen Steiners aus. Siehe Kap. 2.3.

²⁷⁰ Hauschka 1978, 8. – Von Friedrich Husemann war Hauschka 1925 »die Kenntnis der Heileurythmie zur Bedingung« für eine ärztliche Mitarbeit in anthroposophischen Kreisen gemacht worden. Marbach 1996, 42; vergleiche www.kulturimpuls.org, Archiv/Datenbank, Biographien, Hauschka, Margarethe; eingesehen am 2.8.2017.

ren, die Steiner selbst mit seinem Einführungskurs zur Begründung der Heileurythmie im Jahr 1921 vorgenommen hat. Gleich zu Beginn heißt es dort:

»Für diejenigen aber, die künstlerische Eurythmie treiben wollen, möchte ich ausdrücklich betonen, dass sie in intensiver Weise, wenn sie eurythmische Kunst treiben wollen, das werden vergessen müssen, was sie sich in diesen Stunden hier aneignen.«²⁷¹

Er verschärft diese Aussage noch:

»Denn gerade auf diesem Gebiet wird man im strengsten Sinne auseinanderhalten müssen dasjenige, was zu hygienisch-therapeutischem Ziel angestrebt wird, und dasjenige, was in der Eurythmie als das Künstlerische angestrebt wird. Und wer beides wird durcheinanderwerfen wollen, wird sich erstens seine eurythmische Künstlerschaft zerstören und zweitens in Bezug auf das therapeutisch-hygienische Element nichts Besonderes erreichen können.«²⁷²

Die therapeutische und die künstlerische Arbeit seien streng auseinanderzuhalten, andernfalls werde man sich seine »Künstlerschaft zerstören«. Nachdrücklicher kann die Überzeugung einer wesensgemäßen Trennung von Kunst und Therapie, von Künstler und Therapeut kaum ausgesprochen werden. Es scheint unverkennbar zu sein, dass Steiner Eurythmie und Heileurythmie, respektive Kunst und Therapie deutlich voneinander geschieden sah. Doch in privaten Äußerungen Steiners zu den beiden Eurythmistinnen Erna van Deventer-Wolfram und Elisabeth Baumann, die erst in der heutigen Gesamtausgabe veröffentlicht worden sind, klingt der innere Zusammenhang zwischen der Kunst-Eurythmie und der Heil-Eurythmie stärker durch:

»Die Vorbedingung zum Heil-Eurythmie-Beruf ist, dass Sie erst die ganze Kunst-Eurythmie in ihrem Unterbau kennen und können. Sie müssen imstande sein, kunst-eurythmisch auf der Bühne ein dramatisches Gedicht darzustellen, zum Beispiel der ›Zauberlehrling‹ von Goethe, mit allen eurythmischen Gesetzmäßigkeiten für Wort-Sinn und der Satzbildung, mit Formen und Körperhaltungen, wie

²⁷¹ Steiner 2003 (GA 315), 15f.

²⁷² Steiner 2003 (GA 315), 16.

Sie sie gelernt haben. Dann erst, wenn Sie alle Aspekte der Kunst-Eurythmie beherrschen, können Sie zur Heileurythmie übergehen.«²⁷³

Hier ist die Grenzziehung nicht so scharf. Die Beherrschung des künstlerischen Tuns verstand Steiner demnach mindestens als Grundlage und Vorbedingung eines therapeutischen Wirkens mit dem Künstlerischen. Was aber könnte Steiner gleich am Anfang seines Vortragszyklus' zur Begründung der Heileurythmie zu der drastischen Grenzziehung zwischen Kunst und Therapie veranlasst haben? Wahrscheinlich wollte Steiner einen Prozess der Identitätsklärung im Sinne seiner anthroposophischen Weltanschauung anregen. Demnach sollten die anwesenden Eurythmistinnen wohl impulsiert werden, sich mit Kraft vom Künstlertum zu verabschieden, um sich der selbstlosen Aufgabe des Heilertums, des Therapeutentums widmen zu können. Denn nach Steiners Auffassung waren die Kräfte des Egoismus seit Beginn der Neuzeit in der Menschheit und insbesondere auch in Künstlern immer stärker geworden. Steiner verfolgte demgegenüber das Ideal des Individualismus einer gereiften Persönlichkeit, die sich ihrer Verpflichtung für die Mitmenschen bewusst ist und entsprechend denkt und handelt²⁷⁴.

2.2.5 Die geopfert Kunst

Im Kreis um Ita Wegman und Margarethe Hauschka hatte sich die Auffassung einer strikten Trennung von Kunst und Therapie durchgesetzt, wie Hauschka schreibt:

»Wir wissen durch Rudolf Steiner, dass der Heil-Eurythmist seine Heil-Eurythmie verdirbt, wenn er viel Bühnen-Eurythmie betreibt und umgekehrt. Beim Heilma-

²⁷³ Steiner 2003 (GA 315), 135.

²⁷⁴ 1905 hatte Steiner ein sogenanntes *Soziales Hauptgesetz* formuliert, welches dezidiert einen sozialen Altruismus fordert: »Das Heil einer Gemeinschaft von zusammenarbeitenden Menschen ist um so größer, je weniger der einzelne die Erträgnisse seiner Leistungen für sich beansprucht, das heißt, je mehr er von diesen Erträgnissen an seine Mitarbeiter abgibt, und je mehr seine eigenen Bedürfnisse nicht aus seinen Leistungen, sondern aus den Leistungen der anderen befriedigt werden.« Rudolf Steiner: *Geisteswissenschaft und soziale Frage. Drei Aufsätze*. Zuerst erschienen in der Zeitschrift *Lucifer-Gnosis* 1905/1906 (heute in der GA 34). Dornach 1968, 34.

len ist der Gegensatz zwar nicht so scharf und liegt mehr im ›wie‹ als im ›was‹, aber er ist doch durchaus vorhanden.«²⁷⁵

Bei Ita Wegman entwickelte sich vor diesem Hintergrund der Gedanke, dass der Künstler sein Kunstschaffen *opfern* müsse, um Therapeut werden zu können, wie sich Hauschka erinnert:

»Daher ist die Heilkunst für den Therapeuten die ›geopferte Kunst‹, wie es Frau Dr. Wegman öfter formulierte.«²⁷⁶

Mit dieser Aussage war ein Prozess der Identitätsklärung *Künstlerischer Therapeuten* verbunden. Während Hauschka selbst die Begriffe *Heilkunst* und *Heilkünstler* direkt auf die *Künstlerische Therapie* und den *Künstlerischen Therapeuten* bezog, waren sie bei Ita Wegman zunächst vor allen Dingen auf den Arzt als Therapeuten bezogen. Um sein Leben in den Dienst des Menschen und dessen Gesunderhaltung stellen zu können, müsse der Heilkünstler seine Sehnsüchte nach egoistischer Selbstverwirklichung opfern. Im Sinne Ita Wegmans ging es dabei um Schritte auf dem Weg der Höherentwicklung des Menschen²⁷⁷. In Bezug auf die *Künstlerische Therapie* bedeutete dies für Margarethe Hauschka, dass

²⁷⁵ Margarethe Hauschka: *Zur Künstlerischen Therapie. Band II*. Nürnberg 1978, 9. Ebenso in: Irmgard Marbach: *Margarethe Hauschka. Ein Lebensbild*. Nürnberg 1995, 47. – Die scharfe Trennung von Kunst und Therapie zeigt sich insbesondere auch im Umgang Ita Wegmans mit der Künstlerin Liane Collot d'Herbois. Während Wegman die Ärztin Margarethe Hauschka mit der Entwicklung der *Künstlerischen Therapie* beauftragte, wurde der Malerin Liane Collot d'Herbois die Entwicklung einer heilenden Malerei zugewiesen. Collot d'Herbois selbst war jedoch stark an der therapeutischen Arbeit interessiert. In einem Brief an Collot d'Herbois und ihre Freundin Yvonne schrieb ihr Ita Wegman am 12.2.1937: »Möge es Liane gelingen, die Arbeit zu finden, die ihr liegt, und die sie jetzt sucht, um bessere materielle Verhältnisse zu erreichen. Ich kann das gut verstehen! Trotzdem muss ich sagen, dass ich es unendlich schade finde, dass Liane jetzt nicht malt und malt und nochmals malt. [...] So vergessen Sie nicht, liebe Liane und liebe Yvonne, dass sie Freunde haben und dass Sie immer nach Arlesheim kommen können oder nach dem Tessin, wenn Sie Lust haben nur zu malen.« (Zitiert nach Peter Selg: *Liane Collot d'Herbois und Ita Wegman*. Dornach 2008, 46f. Unterstreichung durch Wegman.) Collot d'Herbois konnte sich erst 1978, als 71-jährige, vom Diktum ihrer Mentorin lösen und mit ihrem eigenen maltherapeutischen Ansatz in die Öffentlichkeit treten (siehe: *Stil. Goethanistisches Bilden und Bauen*. 1992/93, Heft 4, XIV. Jg. S. 38 und E. Leonora Hambrecht: *Liane Collot d'Herbois. Erinnerungen von Freunden und Schülern*. Dürnau 2003, 15f.). Bis dahin hatte sie nur zur Malerei, Farben und Maltechniken veröffentlicht (siehe: Collot 1966 und 1983). 1993 erschien ihr Hauptwerk zur Maltherapie: Liane Collot d'Herbois: *Licht, Finsternis und Farben in der Maltherapie*. Verlag am Goetheanum 1993 (Neuaufgabe 2007).

²⁷⁶ Hauschka 1978, 23.

²⁷⁷ Zum Streben nach Höherentwicklung siehe z.B.: Ita Wegman: *Der innere Entwicklungsweg des Menschen in seinem Zusammenhang mit der Heilkunst*. Erstveröffentlichung 1932. Wiederveröffentlicht in: Ita Wegman: *Im Anbruch des Wirkens für eine Erweiterung der Heilkunst*. Arlesheim 1956, 214-220.

der *Künstlerische Therapeut* das Opfer des eigenen Kunstschaffens zu bringen habe. Hauschka:

»Zwischen Kunst und Heilkunst besteht in der Art der Ausübung ein großer Unterschied. Der Künstler tut alles für das Kunstwerk, der Heilkünstler oder Therapeut hat den kranken Menschen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. [...]

Er arbeitet nicht das, was er selbst künstlerisch verwirklichen möchte, sondern die selbstlose Hinwendung zum Kranken ist die Voraussetzung der Therapie. Gegen den Kunstmaler bedeutet das eine Wendung um 180 Grad.«²⁷⁸

Für Hauschka ist im Übergang vom Künstler zum Therapeuten also eine »Wendung um 180 Grad« zu vollziehen. Kunst und Therapie lagen für sie an einander entgegengesetzten Enden. Zwar können, wie Hauschka anerkennt, auch der Kunst therapeutische Kräfte innewohnen, doch müsse sich der angehende *Künstlerische Therapeut* über die elementaren Unterschiede klar sein:

»Der Therapeut muss auch überzeugend erlebt haben den Unterschied zwischen Kunst und Heilkunst. Jeder vernünftige Mensch weiß, dass auch die große Kunst Heilkräfte für die Menschheit enthält, soweit sie Goethes Forderungen erfüllt, Unsichtbares sichtbar zu machen. Es muss bei einem echten Kunstwerk Geist durch die Stoffesform hindurchleuchten.

Nun hat uns in der heutigen naturwissenschaftlichen Ära der Fall in den Materialismus und in das Geltenlassen rein irdisch-stofflicher Aspekte große Unsicherheit, um nicht zu sagen ein Chaos auf dem Gebiet der Kunst beschert. Auflösung oder Zerstückelung der Form, technische Komposition, die Willkür des übersteigerten Individualismus beirren das wahre Kunstgefühl. So besteht neben einer ernsthaften Kunstströmung, die neue Wege sucht, um zu den schöpferischen Kräften hinter der Sinneswelt hindurch zu stoßen, vieles, was man auch hier als krank ansprechen muss. Kunst wirkt heute an sich nicht unbedingt heilsam, sondern gerade in ihrer Verintellektualisierung und willkürlichen Einseitigkeit kann sie auch krankmachende Wirkungen erzeugen. So ging vor einigen Jahren der Fall eines Malers in Paris durch die Zeitungen, der von seinen Herzbeschwerden nur

²⁷⁸ Hauschka 1978, 23.

geheilt werden konnte, wenn er seine Malweise änderte und jedes Mal Rückfälle erlitt, wenn er zur alten Gewohnheit zurückzukehren versuchte.«²⁷⁹

Hauschka unterscheidet hier zwischen einer »großen Kunst« und der »modernen Kunst«, bei der manches sogar »als krank« angesprochen werden müsse. Ihre Haltung ähnelt diesbezüglich jener C. G. Jungs und Ludwig Paneths in den 1930er Jahren oder Günter Clausers in den 50er/60er Jahren²⁸⁰. Ihre *Künstlerische Therapie* hebt sie dabei aber nicht allein von der modernen Kunst, sondern auch von der großen Kunst der Vergangenheit ab. Es lassen sich bei ihr also drei voneinander geschiedene Bereiche ausmachen:

1. die *moderne Kunst*, bei der manches als »krank« angesprochen werden müsse, und die dem entsprechend krankmachend wirken kann,
2. die *große Kunst*, die mit dem »wahren Kunstgefühl« zusammenhänge,
3. die *Künstlerische Therapie*, also die »geopferte Kunst«²⁸¹, die *Heilkunst*, die eben nicht zum Bereich der Kunst, sondern ausdrücklich in den Bereich der Medizin gehöre.

Den Begriff der »großen Kunst« erläutert Hauschka mit Verweis auf die Forderung, dass in der Kunst »Geist durch die Stoffesform«²⁸² hindurchleuchten müsse. Sie schiebt diese Forderung Goethe unter. Ursächlich entstammt sie jedoch dem Neuplatonismus. Zwar hatte sich Goethe tatsächlich mit Plotin auseinandergesetzt, indem er Sprüche Plotins übersetzte und in seine *Maximen und Reflexionen* aufnahm²⁸³. Er setzte sich aber vorsichtig von Plotins Ausrichtung auf die Ideen ab, da er die Wirklichkeit der Sinneswelt nicht verkürzt wissen wollte:

»Man kann den Idealisten alter und neuer Zeit nicht verargen, wenn sie so lebhaft auf Beherzigung des einen dringen, woher alles entspringt und worauf alles wieder zurückzuführen wären [d.h. die Idee, das Prinzip]. Denn freilich ist das belebende und ordnende Prinzip in der Erscheinung [d.h. in der sinnlich wahrnehmbaren

²⁷⁹ Hauschka 1978, 22f.

²⁸⁰ Siehe Kap. 2.1.1. und 2.1.5.

²⁸¹ Hauschka 1978, 23.

²⁸² Wie oben zitiert: Hauschka 1978, 22.

²⁸³ Siehe: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke 17. Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. München 2006, 833-835. Oder Rudolf Steiner: *Goethe. Sprüche in Prosa*. Gesammelt, zusammengestellt und mit Kommentaren versehen in den Jahren zwischen 1883 und 1897 von Rudolf Steiner. Stuttgart 1967, 164-167. Es handelt sich um die Maximen 633-641.

Welt] dergestalt bedrängt, dass es sich kaum zu retten weiß. Allein wir verkürzen uns an der andern Seite wieder, wenn wir das Formende und die höhere Form selbst in eine vor unserm äußern Sinn verschwindende Einheit [die Idee, das Prinzip] zurückdrängen.«²⁸⁴

Goethe ging in seiner Kunstauffassung vom sinnlich Gegebenen aus, das durch das Kunstschaffen zur Vervollkommnung zu bringen sei:

»Denn indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerks erhebt, das neben seinen übrigen Taten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt.«²⁸⁵

Goethe vertrat eine humanistisch-idealistische Kunstauffassung, im Sinne der obigen Terminologie also nicht einen platonisch-neuplatonischen, sondern aristotelischen Ansatz. Rudolf Steiner hatte sich in den Jahren 1883-1897 als Mitarbeiter des Weimarer Goethe-Archivs und Herausgeber verschiedener Goethe-Ausgaben selbstverständlich auch mit Goethes Verhältnis zu Plotin befasst. Plotins Auffassung gab Steiner dabei wie folgt wieder:

»Plotin nimmt als Urgrund alles Bestehenden ein Urwesen an, das mit aller möglichen Vollkommenheit, mit der höchsten Vernunft, Güte und Schönheit ausgestattet ist. [...] Der Mensch ist imstande, durch die mystischen Kräfte seiner Seele, sich zu der Anschauung des Urwesens zu erheben. Was er da erschaut, das pflanzt er seinen Kunstwerken ein. In diesen sind also Abbilder der höchsten, geistigen Schönheit enthalten. Das Sinnliche, Materielle hat kein Teil an dem Schönen [...] Plotin steht auf einem Standpunkte, der glaubt, das Kunstwerk sei nicht um seiner selbst willen *schön*, sondern deshalb, *weil es die göttliche Schönheit abbildet*.«²⁸⁶

²⁸⁴ Goethe 2006, 835. Einfügung in eckigen Klammern von R. M. J.

²⁸⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Winkelmann und sein Jahrhundert*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke* 6.2. *Weimarer Klassik 1798-1806*. München 2006, 355. Steiner zitiert dieselbe Stelle in seinem *Vortrag Goethe als Vater einer neuen Ästhetik* von 1888 (Steiner 1986, 23).

²⁸⁶ Rudolf Steiner: *Goethe. Sprüche in Prosa*. Gesammelt, zusammengestellt und mit Kommentaren versehen in den Jahren zwischen 1883 und 1897 von Rudolf Steiner. Stuttgart 1967, 165.

Von Plotins Auffassung hob Steiner dann jene Goethes und damit auch seine eigene Kunstauffassung der 1880er und 1890er Jahre ab:

»Ihm gegenüber steht die Ästhetik, welche das Schöne in dem Gegenstande selbst sucht und in der Kunst eine vollkommene Ausgestaltung dessen sieht, was die Natur, die in ihrem Schaffen auf zufällige Grenzen stößt, nur bis zur halben oder teilweisen Vollkommenheit gebracht hat. Der Künstler sucht, nach dieser Ansicht, das Gesetzmäßige des Gegenstandes und prägt es vollkommener aus, als es die Natur selbst vermag. Aber er holt dieses Gesetzmäßige aus dem Gegenstande selbst.«²⁸⁷

Ging es bei Plotin also um das Herabholen urbildlicher Gesetzmäßigkeiten aus dem Himmlischen, so ging es Goethe und dem jungen Steiner darum, das Gesetzmäßige, das in der Natur selbst schon da sei, nach Goethes Auffassung in dieser aber nicht zur vollendeten und harmonischen Ausgestaltung habe kommen können, in der Kunst zur vollendeten Ausgestaltung zu bringen. Es ging also darum, das Irdische *vom Irdischen ausgehend* zur Höherentwicklung zu bringen. Margarethe Hauschkas Auffassung, dass »große Kunst« nur dann entstehe, wenn »Geist durch die Stoffesform« hindurchleuchte, entspricht eher Plotins, weniger jedoch Goethes Auffassung. Sie entspricht zwar Steiners Auffassung von 1909, nicht aber Steiners Auffassung von 1888. Und gegenüber der Kunstauffassung des reifen Steiner seit 1919, innerhalb derer die Polaritäten ineinander übergangen, stellt Hauschkas Auffassung offenkundig eine Vereinseitigung dar.

Hier zeigt sich das Fehlen einer kritischen Selbstreflexion von Hauschkas eigenem Verhältnis zum Werk Steiners als wissenschaftsmethodischer Mangel mit Folgen. Hauschka hat nie bemerkt, dass ihre platonisch-neuplatonische Grundauffassung nur einen Teilaspekt der Kunstauffassung Steiners darstellt. In Hauschkas platonisch-neuplatonischer Grundauffassung liegt aber nicht nur der Schlüssel dafür, wie sie ihre *Künstlerische Therapie* methodisch ausgebildet hat, in ihr finden sich auch die Gründe dafür, dass sie nicht von einer *Kunst*-Therapie,

²⁸⁷ Ebd. - Siehe dazu auch Steiners Vortrag von 1888: *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik*. In: Rudolf Steiner: *Kunst und Kunsterkenntnis*. Dornach 1986.

sondern einer künstlerischen *Therapie* gesprochen hat. Hauschka wollte reine, göttlich-geistige Urkräfte zur Wirksamkeit bringen, um auf diese Weise Heilung zu ermöglichen.

Hauschkas oben angesprochenes kategorial trennendes Denken zwischen Kunst und Therapie ging so weit, dass sie eine Kunst-Ausbildungsstätte zum Erwerb der auch für die *Künstlerische Therapie* doch unerlässlichen künstlerischen Fähigkeiten nicht einmal in der Nähe ihrer 1962 begründeten *Schule für Künstlerische Therapie* in Bad Boll duldete. Ihre Biographin und Mitarbeiterin in Bad Boll, Irmgard Marbach, erinnert sich:

»Die Frage tauchte immer wieder auf, wie und auf welche Art ist eine gute, vielseitige künstlerische Vorbildung für diesen Beruf zu erreichen? Sie lehnte es ab, dass in der Nähe der Therapiekategorie die künstlerische Vorbildung erfolge. Diese Vorbildung erfordert so manches, was die ruhige und konzentrierte Arbeit der Therapie stört, da dafür andere Bedürfnisse zu erfüllen sind. Daher wollte sie für die Therapieschule, so wie sie diese inauguriert hat, keine gemeinsame Stätte mit einer Kunstschule.«²⁸⁸

Hauschka war, wie oben zitiert, der Auffassung, dass die in der modernen Kunst vorliegende »Auflösung oder Zerstückelung der Form, technische Komposition, die Willkür des übersteigerten Individualismus« usw. »das wahre Kunstgefühl«²⁸⁹ beirren würden. Von daher befürchtete sie offenbar einen negativen Einfluss auf die Ausbildung zum *Künstlerischen Therapeuten*, wenn eine Kunstausbildungsstätte auch nur in der Nähe ihrer *Schule für Künstlerische Therapie* wäre. Eine künstlerische Grundausbildung war zwar unerlässliche Voraussetzung für die Ausbildung zum *Künstlerischen Therapeuten*, der angehende *Künstlerische Therapeut* musste jedoch das Opfer seines eigenen Kunstschaffens bringen, und sich in diesem Sinne von den auch vorhandenen negativen Wirkpotentialen der Kunst befreien²⁹⁰.

²⁸⁸ Marbach 1995, 70.

²⁸⁹ Hauschka 1978, 22f.

²⁹⁰ Siehe: Hauschka 1978, 9 und 22-26.

Die Kunst, und erst Recht die moderne Kunst konnte nach Hauschkas Auffassung nicht als solche zur therapeutischen Wirksamkeit gebracht werden, da sie, wie bereits zitiert, vieles enthalte, »was man auch hier als krank ansprechen«²⁹¹ müsse. Die Kunst müsse also eine Art Läuterung durchmachen, damit die in ihr angelegten göttlich-urbildlichen Heilkräfte in reiner Weise zur Wirksamkeit kommen könnten. Erst dann werde sie *Heilkunst*, d.h. *Künstlerische Therapie*. Um diesen Anspruch im Bereich der Malerei zu verwirklichen, entwickelte Hauschka eine spezielle Art und Weise des Malens.

2.2.6 Von der Kunst zur Künstlerischen Therapie

In der Entwicklung ihrer therapeutischen Maltechnik folgte Margarethe Hauschka der Anregung Steiners, ein Bild nicht aus einer Vorzeichnung, sondern aus der Farbe heraus entstehen zu lassen²⁹². Steiner hatte am 9. Juni 1923 gesagt:

»Denn ich meine nicht mit dem Überwinden der Zeichnung, keine Zeichnung haben, sondern die Zeichnung aus der Farbe herausholen, sie herausgebären aus der Farbe. Und die Farbe gibt schon die Zeichnung, man muss nur in der Farbe zu leben wissen. Dieses Leben im Farbigen führt dann den wirklichen Künstler dazu, ganz absehen zu können von der übrigen Welt und seine Kunstwerke aus dem Farbigen heraus zu gebären.«²⁹³

Steiner stand mit dieser malerischen Herangehensweise dem Expressionismus (etwa im Spätwerk von Franz Marc) nicht fern²⁹⁴. Allerdings war Steiner grundsätzlich vom Symbolismus beeinflusst. In seinen malerischen Ausgestaltungen des *Goetheanums* war er immer bestrebt, inneren Bildern, Imaginationen, Schauungen, Visionen und seinen anthroposophischen Erkenntnissen Ausdruck zu

²⁹¹ Hauschka 1978, 23.

²⁹² Vgl. Hauschka 1978, 62.

²⁹³ Steiner GA 291, 186.

²⁹⁴ Siehe dazu beispielsweise Rudolf Steiners Malerei *Lichtesweben* von 1911 in: Rudolf Steiner: *Das malerische Werk*. Dornach 2007, 57.

verleihen. Dies gilt auch für seine plastischen, dramatischen und dichterischen Arbeiten²⁹⁵.

Margarethe Hauschka hatte Steiners Malimpuls jedoch im Sinne ihrer platonisch-neuplatonischen Grundauffassung aufgenommen. Sie hatte ab 1927 eine Technik des lasierenden Aquarellierens mit sensiblem, lichtem Farbauftrag entwickelt, um eine Durchlässigkeit für die urbildliche geistige Wirkkraft der Farben zu ermöglichen. In Hauschkas eigenen, für die *Künstlerische Therapie* beispielgebenden Malereien sind alle Übergänge geglättet. Sie wirken weich, mild und damit harmonisch²⁹⁶. Dabei ist sie offenkundig von Goethes Farbenlehre und dessen sechsteiligem Farbkreis beeinflusst. Sie verwendet die Primärfarben Rot, Gelb und Blau immer in Vermittlung durch die entsprechenden Sekundärfarben Orange, Violett oder Grün, sodass sich immer ein harmonischer Übergang ergibt. In Hauschkas Malweise kann sowohl gegenstandslos als auch gegenständlich gemalt werden. Ein pastoser, deckender, farbkraftiger Auftrag findet sich bei Hauschka – anders als bei Steiner – nicht. Das wäre von ihr wohl als zu stofflich, zu materiell, zu dicht empfunden worden, sodass das erwünschte Durchscheinen der geistig-urbildlichen Heilkräfte verhindert worden wäre. Eine emotional-energetisch-expressive Malweise gehörte für Hauschka auch nicht in die Therapie. Sie galt ihr als Mittel der Krankheitsdiagnose, die bald in ein therapeutisches Malen übergeführt werden sollte:

»Es sei hier erlaubt, auszusprechen, dass das ›Heraussetzen‹, was vielerorts als Heilwert im künstlerischen Unterricht angesprochen wird, vielmehr einen diagnostischen als therapeutischen Wert besitzt; es kann aber in einen Heilvorgang einmünden, wenn es angeschaut, bejaht, ergriffen und verwandelt wird.«²⁹⁷

²⁹⁵ Siehe: Rudolf Steiner: *Das plastische Werk*. Dornach 2011. – Weiteres zu Steiners Kunstauffassung in Kap. 2.3.8.

²⁹⁶ Siehe: Hauschka 1978 im Bildteil.

²⁹⁷ Margarethe und Rudolf Hauschka: *Die Pflanzenfarbe und ihre Verwendung im künstlerisch-therapeutischen Unterricht*. (1. Veröffentlichung 1929 in der Zeitschrift *Natura*). Wiederveröffentlicht in: Dr. Margarethe Hauschka-Stavenhagen: *Zur Künstlerischen Therapie*. 1. Aufl. 1971. Nürnberg 1976, 31. Ebenso 1933: »Überlässt man Kranke sich selbst, so sind ihre Werke vor allem diagnostisch gewiss riesig interessant.« Hauschka 1976, 66.

Das Moment der Katharsis negativer Energien und der produktive Umgang mit negativen Energien spielten in Hauschkas Maltherapie keine Rolle. Schmerz, Wut, Verzweiflung, Verlust, Angst, Einsamkeit, Krankheit, Tod usw., die Patienten oft tief beschäftigen, waren keine Themen für die *Künstlerische Therapie* Margarethe Hauschkas. Auch sollten durch ihre therapeutische Malweise nicht etwa tiefere Schichten des menschlichen Daseins im Sinne des triebhaften Unbewussten Freuds oder des kollektiven Unbewussten mit dessen archaischen Archetypen Jungs zum Vorschein kommen. Vielmehr war es Aufgabe des Künstlerischen Therapeuten nicht nur die spezifische Maltechnik anzuleiten, sondern auch durch gezielte Themenvorgabe die entsprechenden Heilbilder zu finden:

»Hat [der *Künstlerische Therapeut*] den Heilbedarf des Patienten erfasst durch die Kräfte der liebevollen Einfühlung in seine Seelenlage, dann wird er versuchen, diesen Heilbedarf in eine künstlerische Aufgabe zu verwandeln.«²⁹⁸

Die Themen für die künstlerischen Aufgaben ergaben sich meist aus der christlichen Mythologie, wie Pfingsten, Ostern, Mutter Maria²⁹⁹, den Grimm'schen Märchen (Rotkäppchen etc.), dem Umgang mit den Elementen (Feuer, Luft, Wasser, Erde), den vier Jahreszeiten, den vier Naturreichen (Mineralien, Pflanzen, Tiere, Menschen) etc.³⁰⁰

Die *Künstlerische Therapie* wurde seit 1929 durch Margarethe Hauschka an der Klinik in Arlesheim insbesondere an Krankenschwestern, Medizinstudenten und Ärzte vermittelt. Seit 1962 wurde sie in der eigens dazu begründeten *Schule für Künstlerische Therapie und Rhythmische Massage* (heute: *Margarethe Hauschka Schule*) in Bad Boll gelehrt³⁰¹.

Margarethe Hauschka hatte eine Maltechnik entwickelt, die von vielen Anthroposophen als eine Malweise empfunden wurde, innerhalb derer geistig-

²⁹⁸ Hauschka 1978, 23.

²⁹⁹ Siehe: Margarethe Hauschka: *Therapeutische Betrachtungen über das Wesen der menschlichen Tätigkeiten*. (1. Veröffentlichung 1931 in der Zeitschrift *Natura*). Wiederveröffentlicht in: Dr. Margarethe Hauschka-Stavenhagen: *Zur Künstlerischen Therapie*. 1. Aufl. 1971. Nürnberg 1976, 42ff. und 1978.

³⁰⁰ Siehe: Hauschka 1978.

³⁰¹ Marbach o.D., 13.

urbildliche Kräfte zur Wirkung kommen können. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts entwickelte sich diese Malweise – auch durch die Waldorfschulen, von denen sie übernommen wurde – zu einer sofort erkennbaren klassisch anthroposophischen Malerei³⁰².

³⁰² Siehe dazu auch: Andreas Mäckler: *Anthroposophie und Malerei. Gespräche mit 17 Künstlern*. Köln 1990. Diese Malweise wird heute beispielsweise von Ninetta Sombart gepflegt.

2.3 Die Entstehung der Bezeichnung *Kunsttherapie*

2.3.1 Der Impuls des Sozialen Wirkens der Kunst (1964)

Siegfried Pütz (1907-1979) schrieb im Jahre 1964 einen *Rundbrief*, der an 300 Persönlichkeiten aus den Bereichen Kunst, Pädagogik, Medizin, Soziales und Therapie – vorwiegend aus dem anthroposophischen Kontext – erging³⁰³. Zuvor hatte er in der Zeitschrift *Die Menschenschule – Monatschrift für Erziehungskunst im Sinne Rudolf Steiners* die gravierenden Probleme seiner Zeit herausgestellt: Technisierung der Arbeits- und Lebenswelt, Bildungsnotstand, Erziehungskrise, Wohlstandsverwahrlosung, Medienberieselung, Kulturzerfall³⁰⁴. Mit seiner scharfen Kritik der bundesdeutschen Wirtschaftswunder-gesellschaft befand sich Pütz im Einklang mit engagierten Zeitgenossen wie Helmut Schelsky, Richard Kaufmann, Joachim Bodamer, Karl Bednarik, Günter Anders usw.³⁰⁵ In seinem

³⁰³ Dass es sich um 300 Adressaten handelte, geht aus einer Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1971 hervor. 58 dieser Personen hatten ihm bis zum Februar 1965 geantwortet. Die Antworten sind im Archiv der FH Ottersberg einzusehen. Pütz hat die Antworten in einem weiteren Schreiben vom Februar 1965 zusammengefasst.

³⁰⁴ Siegfried Pütz: *Gedanken und Erfahrungen einer Bildungsarbeit mit Industriejugendlichen*. In: *Die Menschenschule. Monatschrift für Erziehungskunst im Sinne Rudolf Steiners*. 38. Jahrgang. Juni/Juli 1964, Heft 6/7, 173-194 und ders.: *Brief an einen Industriellen*. In: *Die Menschenschule* 38. Jg. Heft 8/9/10. 1964, 227-249. Ebenso in: Karl Heymann (Hg.): *Die Krisis der Bildungswege. Neue Aufgaben der Begabungsförderung durch die Schule*. Basel 1964, 25-47.

³⁰⁵ Pütz bezieht sich in den vorgenannten Veröffentlichungen auf: Karl Bednarik: *Der junge Arbeiter von heute – ein neuer Typ*. Stuttgart 1952. Karl Heymann: *Therapeutische Erziehung*. Basel 1953. Heinrich Weinstock: *Arbeit und Bildung, Die Rolle der Arbeit im Prozess unserer Menschwerdung*. Heidelberg 1954. Joachim Bodamer: *Gesundheit und technische Welt*. Stuttgart 1955. Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 1956. Helmut Schelsky: *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*. Düsseldorf 1957. Oskar Vogelhuber: *Menschenbildung oder Bildungstechnik?* München 1958. Hans Heinrich Muchow: *Sexualreife und Sozialstruktur der Jugend*. Hamburg 1959. Hans Zbinden: *Der bedrohte Mensch. Zur sozialen und seelischen Situation unserer Zeit*. Bern 1959. Reinhard Demoll (Hg.): *Im Schatten der Technik. Beiträge zur Situation des Menschen in der modernen Zeit*. München 1960. Darin Albert Huth: *Der Begabungswandel unserer Jugend*, und Hans Sedlmayr: *Die Kunst im Banne der Technik*. Hermann Meyer: *Die Technisierung der Welt. Herkunft, Wesen und Gefahren*. Tübingen 1961. Richard Kaufmann: *Gebrannte Kinder. Die Jugend in der Nachkriegszeit*. Düsseldorf 1961. Georg Pichts medienwirksamem Engagement und seinem Buch *Die deutsche Bildungskatastrophe* von 1964 stand Pütz kritisch gegenüber. Picht kam mit seinem Beitrag erst am Ende einer langen Diskussion, trat dann aber mit einer funktionellen Haltung auf, der eine kritische Sicht auf die Technisierung der Arbeitswelt und die Schul- und Berufsausbildung fehlte. Picht: »Bildungsnotstand

Rundbrief ging es ihm darum, herauszustellen, dass es eine »Therapie«³⁰⁶ für diese Zeitnöte gibt:

»Eine wesentliche, ja, eine geradezu unerschöpfliche Möglichkeit, welche die Menschheit besitzt, um sich die helfenden und heilenden Kräfte zuzuführen, ist die Kunst.«³⁰⁷

Siegfried Pütz, Bildhauer und Grafiker, sorgte sich insbesondere um die nachwachsende Generation. Von 1949 bis 1961 war er Lehrer für Kunst und Handwerk an der *Rudolf Steiner Schule Ottersberg*. Seitdem war er in den *Büttner-Werken* in Krefeld-Uerdingen in der Jugendbildung tätig³⁰⁸. Dort ging es ihm um eine umfassende »Menschenbildung«³⁰⁹. Die Industriejugendlichen erhielten künstlerischen Handwerksunterricht (Holzarbeit, Tonarbeit, Buchbinden, Schwarz-Weiß-Arbeit, Malen, plastisches Arbeiten usw.) dazu noch Unterricht in Geschichte der Technik, Geometrie und darstellender Geometrie, Menschenkunde und Kulturgeschichte³¹⁰. Das entscheidende Mittel der Menschenbildung war für Pütz die Kunst:

»Auch aus dieser Erfahrung weiß ich wirklich um die Realität der Not der heutigen Industriejugend. Aber zugleich auch von dem, was der heutige Industriemensch überhaupt, trotz Lebensstandard und seiner Überwältigung durch alle,

heißt wirtschaftlicher Notstand. Der bisherige wirtschaftliche Aufschwung wird ein rasches Ende nehmen, wenn uns die qualifizierten Nachwuchskräfte fehlen, ohne die im technischen Zeitalter kein Produktionssystem etwas leisten kann.« (Georg Picht: *Die deutsche Bildungskatastrophe*. München 1965, 9f.) Aus der Sicht von Pütz war Pichts Kritik zu kurz gegriffen und traf die wesentlichen Punkte nicht. Für die pädagogische Bedeutung der Kunst hatte Picht kein Organ. Zu Pichts Bedeutung in der Bildungsdiskussion siehe: Axel Schildt, Detlef Siegfried: *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*. Bonn 2009, 220.

³⁰⁶ Siegfried Pütz: *Rundbrief. Bemühungen zur Anregung, bzw. zur Realisierung einer umfassend gemeinten Kunst-Bildungsstätte*. 9/1964, 1. Einzusehen im Archiv der FH Ottersberg. Alle im Folgenden zitierten nicht veröffentlichten Schriften, Briefe und Studienmaterialien sind einzusehen in der Bibliothek und im Archiv der FH Ottersberg. Im Folgenden werde ich die Pütz-Texte teils mit Titel, teils nur mit dem Kürzel zu Monat/Jahr, Seitenzahl angeben. Beispielsweise wird der Rundbrief als Kürzel so vermerkt: Pütz 9/1964, 1.

³⁰⁷ Pütz 9/1964, 1.

³⁰⁸ Zur Biographie siehe: Ralf Jäger: *Der Impuls des sozialen Wirkens der Kunst* von Siegfried Pütz. In: *Stil. Goethanistisches Bilden und Bauen*. XXIX. Jahrgang, Heft. Epiphania 2007/2008, 5-13.

³⁰⁹ Siegfried Pütz: *Brief an Herr Dr. Toepell vom 4.1.1965*. Seite 5.

³¹⁰ Genaueres siehe: Siegfried Pütz: *Gedanken und Erfahrungen einer Bildungsarbeit mit Industriejugendlichen*. Aus: *Die Menschenschule*. Basel 1964. Heft 6/7, S. 173-195. Zu dieser Thematik hat Pütz eine grundlegende Studie ausgearbeitet: Siegfried Pütz: *Die betriebliche Nachwuchsförderung in ihrer menschenbildenden Aufgabe*. Frankfurt am Main 1969.

wie auch immer sich nennenden Massenmedien, in der Tiefe seines Herzens entbehrt und als ein täglich neu erschütterndes Opfer an seinem Menschsein für diese sogenannte Industriegesellschaft darbringt; darbringen muss, weil wir ja alle - vielleicht auch ganz gegen unseren Willen - an den Erreichnissen dieser ›Industriegesellschaft‹ ganz zwangsläufig partizipieren. [...] Mir ist dadurch nur noch tiefer und deutlicher klar geworden, dass und warum es eine Illusion ist, an eine auch nur irgendwie denkbare Metamorphose dieser ›Industriekultur‹ zu glauben ohne jene, dem 20. Jahrhundert entsprechende Lebenswirksamkeit der Kunst.«³¹¹

Pütz vertrat die Auffassung, dass der Kunst die »Mitten-Stellung«³¹² in der Seele des Menschen, wie auch in der Gesellschaft zukomme³¹³. Doch eben weil sie diese Position verloren habe, fehle dem Einzelnen und der Gesellschaft als Ganzes die harmonisierende Mitte.

»Die Ursachen dessen, was heute mit Recht als ›Bildungs-Katastrophe‹ bezeichnet wird, liegen ja nicht nur in der Verkennung der allgemeinen pädagogischen Notwendigkeiten des 20. Jahrhunderts, sondern sind zu einem wesentlichen Teile in der Tatsache zu suchen, dass durch die Blicktrübung gegenüber den Bereichen, in welchen Kunst urständet, diese in jene menschlich und sozial unwirksame Sonder- und Abseitsstellung im Gesamtleben geraten ist. Gegenwartsaufgabe der Kunst ist aber – und für die Zukunft in noch gesteigerter Form – für das Leben des Einzelmenschen sinngemäß etwa die befruchtende Mitten-Stellung einzunehmen...«³¹⁴

Die Idee, dass der Mensch der Moderne seine Mitte verloren habe, war seit 1948 maßgeblich durch das Buch *Verlust der Mitte* des österreichischen Kunsthistorikers Hans Sedlmayr (1896-1984) bekannt geworden. Der Buchtitel wurde zu einem Schlagwort der 50er und 60er Jahre. Sedlmayr war ein scharfsinniger, rhetorisch versierter, reaktionärer Kritiker der Moderne. Als großes Ideal stand ihm ein verklärtes Mittelalter vor Augen, in dem es eine Vereinigung der Menschen in der Ausrichtung auf das Göttliche, wie auch aller Künste auf das höhere Ziel

³¹¹ Siegfried Pütz: *Brief an Herr Dr. Toepell vom 4.1.1965*. Seite 5. Einzusehen im Archiv der FH Ottersberg.

³¹² Pütz 9/1964, 4.

³¹³ Siehe: Pütz 9/1964, 3.

³¹⁴ Pütz 9/1964, 4.

des Kathedralenbaus gegeben habe³¹⁵. Vor diesem Hintergrund meinte er, an der Entwicklung der Kunst seit 1760 symptomatisch das Zerbrechen und Auseinanderfallen der inneren Ganzheit des Menschen, der gesellschaftlichen Zusammengehörigkeit und der Ganzheit der Künste ablesen zu können. Der langsam fortschreitende *Verlust der Mitte* sei dann in den Jahren 1910 bis 1930 zur Kulmination gekommen³¹⁶. Säkularisierung, Intellektualisierung, Technisierung und Industrialisierung waren nach Sedlmayrs Auffassung Ursachen und Folgen dieser Entwicklung zugleich. Sedlmayrs Thesen wurden seit Erscheinen seines Buches in der Öffentlichkeit heiß diskutiert. Bei der Abschlussdiskussion des *1. Darmstädter Gespräches* im Jahr 1950 fasste Sedlmayr seine Auffassung wie folgt zusammen:

»Was bedeutet dieser Verlust der Mitte letztlich? Für den subjektiven Teil der Menschen bedeutet es den Verlust des Herzens im augustinischen oder pascalschen Sinne, der nichts Sentimentales hat. [...] Denn diese Herzkraft, von der Pascal spricht, sie ist nach Franz von Baader, dem großen Religionsphilosophen des 19. Jahrhunderts, diejenige Kraft des Menschen, die den Geist erwärmt und die Triebe erhellt. Sie ist die eigentlich versöhnende und vermittelnde Kraft des Menschen, und in ihr sah er die Bewahrung des Menschen wesentlich garantiert. Wo die Kunst nicht erfasst ist von dieser Herzkraft, dort wird sie nicht wirken, dort wird sie im Wesentlichen – mag sie noch so vielen Gestalten sich übergeben – im »Experiment« steckenbleiben.«³¹⁷

Pütz sah seine Auffassungen durch Sedlmayrs Thesen bestätigt. Auch er empfand, dass die »Herzkraft« des Menschen in der Moderne verloren gegangen sei.

³¹⁵ In *Verlust der Mitte* (Salzburg 1948) wird die Ausrichtung am mittelalterlichen Ideal deutlich auf den Seiten 63, 89f. u. insbes. 241f. Sedlmayrs Anfänge als Kunstwissenschaftler finden sich in der Barockarchitektur. Siehe: Hans Sedlmayr: *Fischer von Erlach der Ältere*. München 1925. Ders.: *Die Architektur Borrominis*. Berlin 1930. Ders.: *Österreichische Barockarchitektur 1690-1740*. Wien 1930. Aber sein zweites Hauptwerk nach *Verlust der Mitte*, gewissermaßen als Sedlmayrs Antwort auf den von ihm konstatierten Verlust, ist das Buch *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.

³¹⁶ Diesen Zeitraum nennt Sedlmayr in: Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. 1. Aufl., Salzburg 1948, 204. Und: Hans Sedlmayr: *Die Kunst im Banne der Technik*. In: Reinhard Demoll: *Im Schatten der Technik. Beiträge zur Situation des Menschen in der modernen Zeit*. München 1960, 241.

³¹⁷ Sedlmayr in Hans Gerhard Evers (Hg.): *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch 1950*. 2. Aufl. Darmstadt o.J. (1951), 208. Inwiefern Sedlmayrs Bezug auf Augustinus, Pascal und Franz von Baader unberechtigt ist, wird sich unten noch zeigen.

Wo Sedlmayr jedoch über sein rückwärtsgerichtetes Lamento nicht hinaus kam³¹⁸, wurde Pütz tätig. Die Kunst sei das entscheidende Mittel zur Ausbildung der Herzkräfte und damit die entscheidende Therapie für seine Zeit:

»Erziehung und Bildung der Herzkräfte sind aber die Aufgaben der Kunst.«³¹⁹

Um die Kunst wieder in die ihr zukommende »befruchtende Mitten-Stellung«³²⁰ bringen zu können, regte er mit seinem Rundbrief von 1964 die Begründung einer »umfassend gemeinte[n] Kunst-Bildungsstätte«³²¹ an.

»Man stelle sich einmal vor, es bestünde eine Wirkensstätte der Kunst, in welcher mit der vorerwähnten Haltung und Strebensrichtung ein im umfassenden Sinne gemeintes, volkspädagogisches Kunstleben sich entfaltete. Es würden an ihr Künstler wirken, denen das schöpferische Bewältigen der Aufgaben aus dem Spannungsfeld zwischen eigener Produktivität und vielfältiger pädagogischer Arbeit bewusste Lebensnotwendigkeit und Lebenspraxis ist.«³²²

Pütz wollte an dieser »Wirkensstätte der Kunst« also Künstler ausbilden, die sich bewusst sind, dass sie aufgrund ihres sozialen Empfindens und Engagements in einem »Spannungsfeld« zwischen der eigenen künstlerischen Produktivität und einer vielfältigen pädagogischen, d.h. menschenbildenden Arbeit stehen, und denen es – wie Pütz selbst – »Lebensnotwendigkeit und Lebenspraxis« ist, diese Aufgaben schöpferisch zu bewältigen.

Siegfried Pütz war ein Willensmensch, ein impulsiver Mensch. Seine Schriften bestechen durch seine kraftvolle Persönlichkeit, sein altruistisches soziales Engagement und die Selbstsicherheit, die ihn seine Ideen im Stile nicht hinterfragbarer Apodiktata mitteilen lässt. Dabei äußert er sich mit einer beißenden Kritik an den Missständen der Gesellschaft und dem, was er als Abirrungen der modernen Kunst empfand. Seine seit 1963 zumeist in anthroposophischen Zeitschriften veröffentlichten *Aufsätze* und die unzähligen *Studienmaterialien der Kunst-Studienstätte Ottersberg* aus den Jahren 1967-1977 sind aus aktuel-

³¹⁸ Siehe: Sedlmayr 1948, 247.

³¹⁹ Pütz 11/1965, 5f.

³²⁰ Pütz 9/1964, 4.

³²¹ Aufschrift auf einer Sammelmappe. Einzusehen im Archiv der FH Ottersberg.

³²² Pütz 9/1964, 11f.

lem Anlass entstandene Essays, die jeweils Teilaspekte seiner Grundauffassung (oft in polemischer Weise) abhandeln. Eine systematische Vorgehensweise findet sich bei Pütz nicht. Seine Argumentationsgänge sind voraussetzungsreich und werden oft nicht zu Ende geführt. Erst eine Übersicht über alle Beiträge lässt das Ganze von Pütz' Theorie der Kunsttherapie erahnen. Forschungsbeiträge zum kunsttherapeutischen Ansatz von Siegfried Pütz liegen bis dato nicht vor. Das Folgende ist als ein erster Versuch einer wissenschaftlichen Einordnung anzusehen.

In Sedlmayrs Analyse vom *Verlust der Mitte* ist der entscheidende Zeitimpuls zu sehen, der die Verwirklichung von Pütz' Konzept des *Sozialen Wirkens der Kunst* seit 1963 befeuert hat³²³. Auf die problematische Seite Sedlmayrs in ihrer Auswirkung auf Pütz wird in Kapitel 2.3.8 noch einzugehen sein. Doch die tieferen Gründe für Pütz' Konzept sind in der Ästhetik und Anthropologie Friedrich Schillers (1793/95) und der Psychologie, Physiologie (1917) und der sozialen Dreigliederung (1919) Rudolf Steiners zu finden.

2.3.2 Die Mittenstellung der Kunst bei Friedrich Schiller

Schiller hat seine *Schriften über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* 1795 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Die Horen* veröffentlicht³²⁴. Schiller ging es in seinen Briefen beileibe nicht um ein ästhetisches Theoretisieren. Vor dem Hintergrund der seit 1789 in Frankreich tobenden französischen Revolution suchte er eine Antwort auf die Frage, wie die gesellschaftlichen Verhältnisse verbessert werden könnten, ohne dass Revolutionen mit Massenmordsucht und Blutvergießen entstehen. Schiller ging davon aus, dass es die moralische Verderbtheit der Menschheit sei, die zu den bestehenden

³²³ Pütz hat Sedlmayrs Werk möglicherweise erst 1963 kennengelernt. Er zitiert erstmals 1963 die Taschenbuchausgabe von 1955, ab 1964 die Erstauflage. Siehe Pütz 1/63,2; Pütz 7/64, 194. Es ist von daher wahrscheinlich, dass er Sedlmayrs Buch erst 1963 zur Kenntnis nahm, sich dann aus Begeisterung die gebundene, mit Reproduktionen der besprochenen Werke versehene Erstauflage kaufte.

³²⁴ Die erste handschriftliche Fassung von 1793 ist nur in Teilen erhalten. Wiedergegeben in: Hoyer 1967. – Grundgedanken und einzelne Teile dieses Schiller-Kapitels sind bereits veröffentlicht in meinem Buch: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen. Ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie*. Wendland 2017, 75ff.

unmenschlichen, von Ungerechtigkeit und Benachteiligung geprägten gesellschaftlichen Verhältnissen in Frankreich, aber auch in allen anderen europäischen Ländern geführt hatte. Die moralische Verderbtheit der privilegierten Schichten (Adlige, Kleriker, Bürger) hatte sich an der schamlosen Unterdrückung und Ausbeutung der niederen Schichten gezeigt. Doch als sich die unterdrückten Schichten im Zuge der Revolution von ihren Ketten befreiten, zeigte sich in deren Raserei und Mordsucht ebenfalls eine moralische Unentwickeltheit. Schiller war allerdings weniger überrascht von der Wut der unteren Schichten, als vielmehr beschämt von der Verderbtheit der höheren Schichten, denen doch Bildung und Kultur zugänglich waren.

»In den niedern Klassen sehen wir nichts als rohe gesetzlose Triebe, die sich nach aufgehobenem Band der bürgerlichen Ordnung entfesseln, und mit unlenksamer Wut ihrer tierischen Befriedigung zueilen. [...]

Auf der anderen Seite geben uns die zivilisierten Klassen den noch widrigeren Anblick der Erschlaffung, der Geistesschwäche und einer Versunkenheit des Charakters, die umso empörender ist, je mehr die Kultur selbst daran Anteil hat.«³²⁵

Hier begegnet bereits eine Polarität, die Schiller über die 27 Briefe weiter verfolgen und ausbauen wird: Oben die gebildeten Schichten, die sich zu eigenem Wohlergehen der systematischen, strukturellen Unterdrückung der Arbeiterschichten bedienten, unten die ungebildeten Arbeiterschichten mit ihrem unkultivierten Triebleben. Eine Besserung der gesellschaftlichen Verhältnisse durch die höheren Schichten konnte sich Schiller nicht mehr erhoffen. Die Aufklärung hatte versagt. Die niederen Schichten aber hatten bewiesen, dass auch von ihnen keine Besserung zu erwarten ist. Schiller suchte einen neuen Weg, einen Weg zu wirklicher Freiheit, der sich weder systematischer, struktureller Macht, noch der primitiven körperlichen Gewalt der Masse bedient. Er suchte einen Weg der Mitte. Dieser ist nach Schillers Auffassung durch die Kunst gegeben. Moralisches Empfinden und menschlicher Anstand bedürfen zwar hehrer Ideale und großer Ideen, sie realisieren sich aber allein auf dem Boden des Gefühls. Bildung,

³²⁵ Hoyer 1967, 454.

Klugheit, Verstand und Vernunft allein führen eben nicht zu Moralempfinden und Güte. Dazu bedarf es der Ausbildung, Entwicklung, Sensibilisierung und Verfeinerung des Gefühls. Dies aber ist die ureigentliche Aufgabe der Kunst. Deshalb ging es Schiller um eine *ästhetische Erziehung des Menschen*³²⁶. Schillers Ästhetik ist somit weit mehr als eine Ästhetik, sie ist eine Antwort auf die sozialen und politischen Probleme seiner Zeit und auf das Versagen der Aufklärung.

»Die Aufklärung, deren sich die höheren Stände unsers Zeitalters nicht mit Unrecht rühmen, ist bloß theoretische Kultur, und zeigt im Ganzen genommen, so wenig einen veredelnden Einfluss auf die Gesinnung, dass sie vielmehr bloß dazu hilft, die Verderbnis in ein System zu bringen, und unheilbarer zu machen. [...] Das dringendere Bedürfnis unseres Zeitalters scheint mir die Veredelung der Gefühle und die sittliche Reinigung des Willens zu sein, denn für die Aufklärung des Verstandes ist schon sehr viel getan worden. Es fehlt uns nicht sowohl an der Kenntnis der Wahrheit und des Rechts, als an der Wirksamkeit dieser Erkenntnis zur Bestimmung des Willens, nicht sowohl an Licht [des Verstandes] als an Wärme [des Herzens], nicht sowohl an philosophischer als an ästhetischer Kultur.«³²⁷

Schiller bleibt nicht bei einem Hinweis auf das Potential der Kunst zur moralischen Entwicklung des Menschen stehen. Er erläutert detailliert die psychologischen Prinzipien, nach denen die Kunst zu ihrer das Empfindungsleben ausbildenden und verfeinernden Wirkung gelangt. Dazu entwickelt er zwei polarische Prinzipien des menschlichen Wesens, deren unteren Pol er als *Sach-* oder *Stofftrieb*, deren oberen er als *Formtrieb* bezeichnet.

Die Verwendung der Worte *Stoff* und *Form* machen den Rückbezug auf den Dualismus Platons deutlich. Plato unterschied zwischen der sinnlichen, materiellen, stofflichen Welt und der Welt göttlich-geistiger Ideen. Erst durch die Einwirkung der göttlich-geistigen Ideen wird aus dem an sich formlosen Stoff etwas Gestaltetes, ein Ding, eine Sache, ein Mensch, ein Tier usw. Die Ideen sind das Formgebende, wobei Plato die irdischen Dinge immer nur als Nachbild, als Ab-

³²⁶ Schiller ist darin von dem englischen Philosophen Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (1671-1713) beeinflusst, dessen Philosophie er schon in seiner Schulzeit kennengelernt hatte. Siehe: Rüdiger Safranski: *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*. Bonn 2004, 34 und 69ff.

³²⁷ So Schiller in der ersten, handschriftlichen Fassung am 13.7.1793 an den Herzog von Augustenburg. In: Hoyer 1967, 434f. Einfügungen in eckigen Klammern durch R. M. J.

bild, ja als Zerrbild der reinen göttlich-geistigen Ideenwelt betrachtete³²⁸. Die Werke der Kunst beargwöhnte Plato in besonderer Weise, da sie als Nachbilder der Sinneswelt – die Mimesis war das Ideal griechischer Kunst –, ontologisch gesehen als Nachbilder der Nachbilder, also als Schein des Scheines, als Trug einzustufen waren. Das irdische Dasein blieb Plato ein Jammertal. All sein Streben richtete er auf die göttlich-geistige Ideenwelt aus, wo das Wahre, Schöne und Gute verortet seien. In seinem sogenannten *Liniengleichnis* aus der *Politeia* machte er deutlich, dass es zwei Schritte gebe, die den irdischen Menschen wenigstens annäherungsweise zur Ideenwelt zu erheben vermögen, wobei die Abwendung von der Sinneswelt entscheidend ist. Der erste Schritt ist die Hinwendung zum philosophischen oder wissenschaftlichen Denken. Der zweite Schritt ist der Übergang zur geistigen Schau, zur Vision³²⁹. So war für Plato der Philosoph der Mensch, der dem Göttlichen am Nächsten zu kommen vermochte. Schiller bezieht deutlich Position gegen Platos Sinnlichkeitsfeindlichkeit und die Verkennung der Kunst und überwindet schließlich Platos Dualismus:

»Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wieder hergestellt werden. So wie die edle Kunst die edle Natur *überlebte*, so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung, bildend und erweckend, voran.«³³⁰

Auch wenn die Menschheit »ihre Würde verloren« hat, d.h. moralisch tief gefallen ist, ist die Kunst hier auf Erden doch Statthalter des Wahren, Schönen und Guten. Plato galten die Werke der Kunst allerdings als Nachbilder der Nachbilder und damit als Täuschung. Schiller aber verweist darauf, dass es eben das Wesen der Kunst sei, das in ihr doch Wahrheit, Schönheit und Güte leben. Er formuliert polemisch: »die Wahrheit lebt in der Täuschung fort«. Damit macht Schiller deutlich, dass in der Kunst die edelsten Ideale der Menschheit verwirklicht sind. Sie ist insofern eine Täuschung innerhalb derer Wahrheit lebt, und

³²⁸ Siehe: Hirschberger 1980, 97ff. und Platon *Politeia* 514a-516c (Höhlengleichnis) und *Timaios* 27b-29b und 51b-52d.

³²⁹ *Politeia* 509d-511e.

³³⁰ Schiller 2009, 36. 9. Brief.

also nicht Täuschung, sondern Wahrheit³³¹. Schiller gibt Plato Recht: Wahrheit, Schönheit und Güte sind göttlich-geistige Ideale. Aber der Kunst kommt die Aufgabe zu, diese Ideale auf Erden zu verwirklichen und sie damit in die Herzen der Menschen zu tragen. Damit ist der Kunst eine Aufgabe zugesprochen, die von Verstand, Vernunft, von Philosophie und Wissenschaft nicht geleistet werden kann: die Ausbildung der Empfindungsfähigkeit, die moralische Läuterung des Herzens.

Die Grundprinzipien Stoff und Form sind in der Seele des Menschen also als der *Sach-* oder *Stofftrieb* und der *Formtrieb* wirksam. Unter dem *Sach-* oder *Stofftrieb* fasste Schiller die Fülle aller Bestrebungen des Menschen zusammen, den eigenen Trieben, Begierden, Bedürfnissen, Neigungen folgen zu dürfen, die Triebbedürfnisse durchsetzen und befriedigen zu können. Der Stofftrieb zielt ab auf ein Naturdasein, Dasein um des Daseins willen, Leben um des Lebens willen. Er hat seine Grundlage im sinnlichen, irdischen, materiellen oder fleischlichen Teil des Menschen, in seinem Körper.

»Der erste dieser Triebe, den ich den Sachtrieb nennen will, geht aus von dem physischen Dasein des Menschen oder von seiner sinnlichen Natur, und ist beschäftigt, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen, und zur Materie zu machen [...]«³³²

Der *Formtrieb* hat demgegenüber seinen Ausgangspunkt im Idealen, im Göttlichen. Der Formtrieb treibt den Menschen zu höheren, erhabenen Strebenszielen an. Er zielt auf das »Prinzipielle«, das »Allgemeine«, auf »Wahrheit«, »Klarheit«, »Übersicht«, »Weisheit«, wie sie durch »rationales Denken«, durch »Logik«, durch »Verstand« und »Vernunft« (Schiller gebraucht alle diese Begriffe) errungen werden können. Durch den Formtrieb kann der Mensch übergeordnete,

³³¹ Die moderne Kunst hat sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl von der Ausrichtung auf hohe, edle Ideale, wie auch dem Anspruch, die Sinneswelt abbilden zu müssen, verabschiedet. Schillers Auffassung, dass die Kunst Schein sei, innerhalb dessen Wahrheit wirksam sei, hat sich in anderer Weise verwirklicht. Die Werke der Kunst werden heute als eigenständige Wirklichkeit erlebt, die sich aus einem Verwandlungsprozess, der tiefe Schichten des menschlichen Seins einbezieht, ergibt. Siehe: Ralf Matti Jäger: *Verwandlung*. Und ders.: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen. Ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie*. Beide Wendland 2017.

³³² Schiller 2009, 47. 12. Brief.

allgemeine und höhere Prinzipien erfassen und auch dem Ungeformten eine Form geben. Der Formtrieb hat seine Grundlage im *Geist* des Menschen, der sich vor allen Dingen durch sein Denken äußert.

»Der zweite jener Triebe, den man den Formtrieb nennen kann, geht aus von dem absoluten Dasein des Menschen oder von seiner vernünftigen Natur...«³³³

Der Stoff- und der Formtrieb stehen einander polar gegenüber. Ihre Wirkung ist je entgegengesetzt. Der Stofftrieb macht den Menschen irdisch, der Formtrieb macht ihn geistig. Ist der Mensch gänzlich vom Stofftrieb beherrscht, so sinkt er herab auf die Stufe des Tiers. Aber auch dem Formtrieb wohnt die Gefahr der Vereinseitigung inne. Da dieser zum Ideellen, Prinzipiellen, Geistigen, Abgehobenen, Abstrakten führt, kann der Mensch, der sich dem Formtrieb hingibt, der Gefahr erliegen, sich über das reale Dasein zu erheben, und damit gegenüber den Mitmenschen und der Mitwelt kalt, hart, rücksichtslos zu werden (wie in der französischen Revolution beispielsweise an Robespierre und dessen *terreur* augenfällig geworden ist). Indem Schiller diese Gefahr des Formtriebes benennt, kritisiert er einmal mehr die Aufklärung. Jedoch, indem Schiller darauf hinweist, dass jedem der polar entgegengesetzten Triebkräfte, dann wenn sie ins Extrem getrieben werden, gefährliche Einseitigkeiten innewohnen, wird auch die Möglichkeit eines gegenseitigen Ausgleichs denkbar. Erst im *Zusammenspiel* beider Triebe kann sich ein ausgewogenes, aus Schillers Sicht wahrhaft menschliches Dasein ergeben. Dabei tritt Schiller ausdrücklich dem Ansinnen der Aufklärung entgegen, wonach es genügen würde, das Triebleben dem Denken unterzuordnen. *Nicht Unterordnung* des einen Triebes unter den Anderen kann zu einer menschenwürdigen Existenz führen, sondern der gegenseitige *Ausgleich* beider Triebe, also die *wechselseitige Unterordnung* eines Triebes unter den je anderen, sodass keiner von beiden in sein Extrem geraten kann:

»Sobald man einen ursprünglichen, mithin notwendigen Antagonismus beider Triebe behauptet, so ist freilich kein anderes Mittel, die Einheit im Menschen zu erhalten, als dass man den sinnlichen Trieb dem vernünftigen unbedingt *unterordnet*.

³³³ Schiller 2009, 49. 12. Brief.

Daraus aber kann bloß Einförmigkeit, aber keine Harmonie entstehen, und der Mensch bleibt noch ewig fort geteilt. Die Unterordnung muss allerdings sein, aber wechselseitig [...] Beide Prinzipien sind einander also zugleich subordiniert und koordiniert, d.h. sie stehen in Wechselwirkung; ohne Form keine Materie, ohne Materie keine Form.«³³⁴

Jenes Vermögen, welches den Ausgleich der polaren Triebe ermöglicht, das sowohl beide Triebe in sich zu vereinigen weiß, wie es sie gegeneinander ausgleicht, das dem einen gibt, was es dem anderen nimmt und wieder umgekehrt, bezeichnet Schiller als »Spieltrieb«³³⁵. Schiller anerkennt damit die grundlegende Bedeutung der Prinzipien Stoff und Form, überwindet aber endgültig den Dualismus Platons. Genial ist Schillers Konzeption des Spieltriebes als einer eigenen Kraft der Mitte mit einer ihr eigenen Dynamik, die sowohl der zwei Pole bedarf, zwischen denen sie lebt, wie sie über das Potential verfügt, die gefährlichen Vereinseitigungen der beiden Pole so auszugleichen, dass das Positive der jeweiligen Pole nunmehr vereint zur Wirksamkeit kommt.

»Wir sind nunmehr zu dem Begriff einer solchen Wechsel-Wirkung zwischen beiden Trieben geführt worden, wo die Wirksamkeit des einen die Wirksamkeit des andern zugleich begründet und begrenzt, wo jeder einzelne für sich gerade dadurch zu seiner höchsten Verkündigung gelangt, dass der andere tätig ist.«³³⁶

Der Mensch braucht die Energie, die rohe Kraft, den Überlebenswillen, der aus dem Stofftrieb entspringt. Und er braucht die Ausrichtung auf Ideale, er braucht Zugang zum Idealischen, der aus dem Formtrieb entspringt, um sich über das bloß Tierhafte erheben und zum Menschheitlichen entwickeln zu können. Beides kommt in positiver Weise zusammen, fließt ineinander im Kunstschaffen. Der gewöhnliche Arbeiter ist dem Stofftrieb in seinem Ringen um Erhalt seines Lebens durch das tätige Arbeiten seiner Hände gänzlich hingegeben. Der Philosoph, der Wissenschaftler jedoch erhebt sich durch den Formtrieb zum Allgemeinen, zum Geistigen. So finden sich beide in einer Einseitigkeit wieder. Der

³³⁴ Schiller 2009, 53. 1. Fußnote des 13. Briefes.

³³⁵ 14. Brief.

³³⁶ 14. Brief. Schiller 2009, 57.

Kunstschaffende jedoch muss sich – als Maler, Tänzer, Bildhauer, Graphiker, Dichter, Schauspieler –ebenso sehr mit der gegebenen Materie befassen, sich an dieser tätig abarbeiten, wie er sich nach Schillers Auffassung zum »Ideal«³³⁷ erheben muss, das er seinem Werk einprägen will. Der Spieltrieb, als das zwischen Stoff- und Formtrieb vermittelnde Prinzip, ist damit für Schiller die zentrale Kraft, die den Menschen zum Menschen macht:

»Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.«³³⁸

Und nur wenn der Mensch spielt, wird er frei. Erhebt sich der Mensch – wie es die Aufklärung fordert – durch den Gebrauch seines Verstandes über die Nötigungen seines Trieblebens, so erreicht er eine erste Stufe der Freiheit, die Freiheit von dem Bestimmtwerden durch das Triebleben. Doch kann er durch übermäßigen Gebrauch von Verstand und Vernunft (den Formtrieb) wiederum in eine neue Unfreiheit, die Unfreiheit der Abstraktheit, der Abgehobenheit, der Überheblichkeit, der seelischen Kälte hineingeraten. Erst wenn er beginnt zu spielen, d.h. wenn er sich spielerisch in der Mitte zwischen den zwei Polen aufhält, kann er diesen ihre Kraft zur Vereinseitigung entziehen. Dann ist er nach Schillers Auffassung wirklich frei³³⁹. Auch in diesem Punkt steht Schiller in Gegensatz zu Plato. Für Schiller führt die Überhöhung des Denkens nicht zum Göttlichen, sie stellt eine Gefahr der Vereinseitigung dar. Schiller sieht nicht –

³³⁷ 9. Brief. Schiller 2009, 37.

³³⁸ 15. Brief. Schiller 2009, 64.

³³⁹ Diesen Dreischritt hat Manfred Krüger prägnant - und mit dem ihm eigenen Fokus auf das Ich - herausgearbeitet: »Die Freiheit im Denken ist eine erste Stufe der Freiheit. Es ist die Freiheit des Ich bin. Die aus dem Spieltrieb entstehende Freiheit ist eine höhere Freiheit, weil sie nicht nur das Ich betrifft, sondern auch die Welt: das die Welt verwandelnde Ich. Nicht nur das Ich, sondern Ich und Welt werden aufgehoben in die Freiheit. In der Entfaltung des Spieltriebs wird das Ich nicht nur selber frei: es kann zugleich Freiheit geben.« Manfred Krüger: *Schillers Ästhetik der Freiheit. Zur Eröffnung der Freien Kunst-Studienstätte Ottersberg als Fachhochschule in freier Trägerschaft*. In: *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*. 63. Jg. Nr. 51, vom 16.12.1984, 409. Siehe auch: Manfred Krüger: *Ästhetik der Freiheit. Gedankenschau und Kunst-Gedanken*. Dornach 1992. Manfred Krüger: *Die Bedeutung der Philosophie für die Wissenschaften und im Besonderen für das Studium von Pädagogik, Kunst und Therapie*. In: *Anthroposophie. Vierteljahresschrift zur anthroposophischen Arbeit in Deutschland*. 58. Jg. Michaeli 2004, Heft III, 174-179.

wie Plato – im Philosophen den Menschen, der dem Göttlichen am Nächsten zu kommen vermag, sondern im Dichter.

»Soviel ist indes gewiß, der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn«³⁴⁰.

Ausgebildet wird der Spieltrieb im Kunstschaffen. Für Schiller folgt daraus, dass es eine menschenwürdige Gesellschaft erst dann wird geben können, wenn jeder einzelne Mensch hinreichend durch den Umgang mit Kunst die harmonisierende und ausgleichende Wirksamkeit des Spieltriebes in sich erweckt hat. Das Ziel von Schillers *Schriften über die ästhetische Erziehung des Menschen* ist dem entsprechend der »ästhetische Staat«³⁴¹. Wenn jeder Mensch durch Beschäftigung mit der Kunst, die Fähigkeit entwickelt hat, Einseitigkeiten auszugleichen, wird auch ein gesellschaftliches Zusammenleben möglich, in dem jedem Menschen gleiche Rechte und gleiches Ansehen zukommen, in der jeder Einzelne frei ist.

»Kein Vorzug, keine Alleinherrschaft wird geduldet, so wie der Geschmack regiert, und das Reich des schönen Scheins sich verbreitet. [...] In dem ästhetischen Staate ist alles – auch das dienende Werkzeug ein freier Bürger, der mit dem edelsten die gleichen Rechte hat, und der Verstand, der die duldende Masse unter seine Zwecke gewalttätig beugt, muss sie hier um ihre Beistimmung fragen.«³⁴²

Schiller bejaht damit die Ideale der französischen Revolution, Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, er sucht aber einen gewaltfreien Weg zur Verbesserung der Gesellschaft. Kein Wunder, dass Siegfried Pütz mit seinem *Impuls des sozialen Wirkens der Kunst* auf Schiller Bezug nahm. Im 20. Jahrhundert war der Mensch aus Pütz' Sicht einmal mehr in eine Einseitigkeit geraten, insbesondere durch die Technisierung, Maschinisierung, Industrialisierung der Berufs- und Lebenswelt und der schulischen und beruflichen Ausbildung, ja des Denkens, Fühlens und

³⁴⁰ Dies schrieb Schiller am 7.1.1795 an Goethe. Schiller selbst hatte sich in den Jahren zuvor intensiv mit Kants *Kritik der Urteilkraft* befasst. Goethe hatte ihm den ersten Band seines Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* geschickt und dieser Ausspruch Schillers erfolgt in Reaktion auf die Lektüre des Wilhelm Meister. Siehe: Goethe 2006, Bd. 8.1, 56 u. Bd. 8.2, 165.

³⁴¹ 27. Brief. Schiller 2009, 121ff.

³⁴² 27. Brief, letzter Abschnitt. Schiller 2009,123f.

Handelns überhaupt. Um diese Vereinseitigung auszugleichen und die harmonisierende Mitte finden zu können, bedurfte es wiederum der Kunst. Pütz:

»Aus einer weit vorausgreifenden Vorahnung dessen, was sich nun in unserer Zeit immer eindeutiger und bedrohlicher zeigt, schrieb Schiller seine Ästhetischen Briefe. Sie gehören zu dem Vermächtnis des Deutschen Idealismus, das nun insbesondere in unserer ›hochtechnisierten Welt‹ endlich und dringlich ergriffen werden muss. Die vorurteilslose Betrachtung der Situation des Gegenwartsmenschen macht deutlich, dass die Wirkungen, die er unablässig aus Naturwissenschaft und Technik erfährt, ergänzt werden müssen aus solchen der Kunst.«³⁴³

2.3.3 Rudolf Steiners psychologische und physiologische Dreigliederungen

Was sich bei Schiller als ein dialektisches Prinzip von Formtrieb, Spieltrieb und Stofftrieb entfaltete, wobei der Spieltrieb als eigenständige, die Polaritäten ausgleichende, zugleich versöhnende und dabei erhöhende Mitte galt, fand sich aus der Sicht von Siegfried Pütz in analoger Weise in den verschiedenen Dreigliederungskonzepten Rudolf Steiners im Bereich der Psychologie, Physiologie und Soziologie wieder. Pütz:

»Der von Schiller gemeinte ›Mittlere Bereich‹ ist analog zu jener ›Mitte‹ zu sehen, die sich aus der Betrachtung des Menschenbildes im Sinne der Menschenkunde Steiners ergibt. Wir haben nach dieser eine Dreigliederung der folgenden Art vor uns:

Nerven-Sinnes-System	(- Denken -)
Rhythmisches System (Atmung und Blutzirkulation)	(- Fühlen -)

³⁴³ Siegfried Pütz: *Soziales Wirken der Kunst*. 2. Teil. In: *Mensch und Baukunst. Eine Korrespondenz*. 16. Jahrgang, Heft 2. 1967, 17. – Es darf vermutet werden, dass Siegfried Pütz Schillers Konzepte zunächst in der Lesart Rudolf Steiners aufgenommen hatte. Denn Pütz zitiert Schiller immer nach der 1961 im anthroposophischen Verlag Freies Geistesleben zusammen mit Kommentaren Steiners herausgegebenen Ausgabe: *Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Als Nachwort Ausführungen Rudolf Steiners über Wesen und Bedeutung von Schillers Ästhetischen Briefen*. Bd. 18/19 der Reihe *Denken – Schauen – Sinnen. Zeugnisse deutschen Geistes*. Stuttgart 1961. Es ist möglich, dass sich Pütz erst nach 1961 intensiv mit Schiller befasst hat, dessen Ästhetische Briefe seit 1967 grundlegendes Element der Lehre an der Kunst-Studienstätte Ottersberg wurden.

Die daraus ersichtliche ›Mitte‹ – die ja in der Tat eine solche nicht nur der Idee nach, sondern physisch real ist – kann einmal als das ausgleichende System des Empfindungslebens erfahren und erlebt werden. Zum anderen ist sie derjenige Bereich, in dem alle seelischen Regungen erfahrbar werden; sie setzen von diesem ›Zentrum‹ ihre jeweiligen Wirkungen sowohl auf den Bewusstseins-Pol des wachen Denkens, als auch auf das Unbewusste des Willens-Poles fort.«³⁴⁴

Um diesen von Pütz gesehenen Zusammenhang nachvollziehbar zu machen, sollen hier in aller Kürze die Dreigliederungskonzepte Rudolf Steiners zusammengefasst werden. Es geht dabei nicht etwa um eine umfassende und vollständige Darlegung der Konzepte Steiners, die in der Kürze kaum möglich wäre, auch nicht um empirische, phänomenologische oder theoretische Beweise für oder gegen deren Richtigkeit, sondern allein um den Versuch, die Analogien nachvollziehbar zu machen, die Pütz gesehen hatte bzw. zu sehen glaubte.

Die Trias der »drei Grundkräfte der Seele«, »Wollen, Fühlen und Denken«³⁴⁵, erwähnt Rudolf Steiner erstmals 1904/1905 in Aufsätzen in der theosophischen Zeitschrift *Lucifer-Gnosis*, die 1908 gesammelt unter dem Titel *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?*, dem meistverkauften Buch Steiners, herausgegeben wurden. In einem 1911 gehaltenen Vortragszyklus zum Thema *Eine okkulte Physiologie* bezieht Steiner die seelische Dreigliederung von Denken, Fühlen, Wollen erstmals auch auf physiologische Vorgänge im Organismus des Menschen³⁴⁶. Eine grundlegende Darstellung seiner seelischen und die erstmalige Darstellung seiner physiologischen Dreigliederung gibt Rudolf Steiner dann 1917 in seinem Buch *Von Seelenrätseln*³⁴⁷. Demnach ergibt sich das Seelenleben für die »Erfahrung des gewöhnlichen Bewusstseins«³⁴⁸ als in die drei

³⁴⁴ Pütz 12/1970, 3. Ebenso in: Siegfried Pütz: *Zur sozialtherapeutischen Aufgabe der Kunst*. In: Stil. Goethenistisches Bilden und Bauen. Michaeli 1980/81. II. Heft 3. S. 15.

³⁴⁵ Rudolf Steiner: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* Dornach 2000, 184.

³⁴⁶ Rudolf Steiner: *Eine okkulte Physiologie*. 1. Aufl. 1927. Dornach 1996, 132.

³⁴⁷ Steiner knüpft darin an Ausführungen seines Lehrers Franz Brentano an. Siehe dazu auch: Rudolf Steiner: *Anthroposophie – Psychosophie – Pneumatosophie*. Dornach 1965, 113f. Und Jaap Sijmons: *Phänomenologie und Idealismus. Struktur und Methode der Philosophie Rudolf Steiners*. Dissertation an der Universität Utrecht, 2004. Basel 2008, 16f. u.58ff.

³⁴⁸ Rudolf Steiner: *Von Seelenrätseln*. Dornach 1993, 90.

Grundprozesse *Vorstellen*, *Fühlen* und *Wollen* unterteilt. Steiner spricht an dieser Stelle von *Vorstellen*, *Fühlen* und *Wollen*, oft aber auch von *Denken*, *Fühlen* und *Wollen*³⁴⁹. Denken und Vorstellen, obgleich nicht identisch, gehören für Steiner gleichermaßen zum selben Pol. Steiner denkt das Seelische also durch ein Dreierprinzip bestimmt, innerhalb dessen das Fühlen die Mittenstellung einnimmt, Denken und Wollen respektive Vorstellen und Wollen als einander gegenüberliegende Pole verstanden werden. Gleichwohl blieb bei Steiner immer auch ein hierarchisches Gliederungsprinzip bestehen, welches im Denken die höchste Funktion des Menschen sah³⁵⁰. Steiner verbindet diese drei Grundprozesse der Seele mit den Idealen Platons: Das Vorstellen bzw. Denken hänge zusammen mit der *Wahrheit*, das Fühlen mit der *Schönheit*, das Wollen mit dem *Guten*³⁵¹. Wie Schiller das mittlere Prinzip, den *Spieltrieb*, mit dem Schönen und d.h. mit der Kunst verbunden hatte, so verband auch Steiner das mittlere Prinzip, das *Fühlen*, mit der Schönheit.

Diese Gliederung des Seelenlebens in Denken/Vorstellen, Fühlen und Wollen stand für Steiner in einer spezifischen Beziehung zu den körperlich-funktionellen Prozessen im Menschen. Gegenüber den Ende des 19. Jahrhunderts verfestigten, heute als unumstößlich angenommenen Vorstellungen der Physiologen, dass *alles* seelische Erleben seine Grundlage in Nervenprozessen habe, ergab sich für Steiner eine Gliederung ganz anderer Art, die drei je unterschiedliche Funktionsbereiche des Körpers als jeweilige Unterlage der drei seelischen Prozesse annimmt:

»Die körperlichen Gegenstücke zum Seelischen des Vorstellens hat man in den Vorgängen des Nervensystems mit ihrem Auslaufen in die Sinnesorgane einerseits und die leibliche Innenorganisation andererseits zu sehen. So sehr man vom anthroposophischen Gesichtspunkte aus manches wird anders zu denken haben, als es

³⁴⁹ Z.B. in: Rudolf Steiner: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* 1. Aufl. 1908. Dornach 2000, 184 und Rudolf Steiner: *Eine okkulte Physiologie*. 1. Aufl. 1927. Dornach 1996, 132.

³⁵⁰ Eine Gliederung des Menschen, die einerseits das Fühlen ins Zentrum stellt, andererseits das Denken als zentrales Organ der Höherentwicklung des Menschen ansieht, kann als widersprüchlich empfunden werden. Siehe dazu: Ralf Matti Jäger: *Steiners Denkweg und die Fähigkeiten des Fühlens*. (Eine Kritik). In: *Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben*. Februar 2014, 23-32.

³⁵¹ Rudolf Steiner: *Von Seelenrätselfn*. Dornach 1993, 89.

die gegenwärtige Wissenschaft tut; eine Grundlage vorzüglicher Art ist in dieser Wissenschaft vorhanden. Nicht so steht es, wenn man die leiblichen Gegenstücke für das Fühlen und Wollen bestimmen will. In Bezug darauf muss man sich innerhalb der Ergebnisse gegenwärtiger Physiologie erst den richtigen Weg bahnen. Ist man auf denselben gelangt, so findet man, dass man wie das Vorstellen zur Nerven-tätigkeit so das Fühlen in Beziehung bringen muss zu demjenigen Lebensrhythmus, der in der Atmungstätigkeit [und der Herz-Rhythmus-Tätigkeit, wie er später ergänzt] seine Mitte hat und mit ihr zusammenhängt. [...] Und bezüglich des Wollens findet man, dass dieses sich in ähnlicher Weise stützt auf Stoffwechselvorgänge. [...] Wie dann, wenn etwas ›vorgestellt‹ wird, sich ein Nervenvorgang abspielt, auf Grund dessen die Seele sich ihres Vorgestellten bewusst wird, wie ferner dann, wenn etwas ›gefühl‹ wird, eine Modifikation des Atmungsrhythmus [und des Herzrhythmus] verläuft, durch die der Seele ein Gefühl auflebt: so geht, wenn etwas ›gewollt‹ wird, ein Stoffwechselvorgang vor sich, der die leibliche Grundlage ist für das als Wollen in der Seele Erlebte.«³⁵²

Steiner prägte für die drei unterschiedlichen Bereiche der körperlich-funktionellen Prozesse die Bezeichnungen *Nerven-Sinnes-System*, *Herz-Rhythmus-System* und *Stoffwechsel-Gliedmaßen-System*. Das komplexe Zusammenspiel von Denken, Fühlen und Wollen im Seelischen findet auf diese Weise seine körperliche Entsprechung im komplexen Zusammenspiel von Nervenprozessen, Rhythmusprozessen und Stoffwechselprozessen. Was 1917 nur implizit mitschwingt, macht Steiner spätestens 1923 explizit deutlich, dass er das Nerven-Sinnes-System und das Stoffwechsel-Gliedmaßen-System als »polarisch entgegengesetzt« und die »rhythmischen Vorgänge« als »Ausgleich zwischen beiden«³⁵³ ansieht. Damit wird der von Pütz gesehene Zusammenhang zwischen der Anthropologie Schillers und den psychologischen und physiologischen Dreigliederungen Steiners nachvollziehbar.

³⁵² Rudolf Steiner: *Von Seelenrätselfn*. Dornach 1993, 151-153. Ergänzungen in eckigen Klammern von R.M.J.

³⁵³ So am 2.9.1923. In: Rudolf Steiner: *Anthroposophische Menschenerkenntnis und Medizin*. Dornach 1971, 39.

Tabelle: Schillers Anthropologie und Steiners Dreigliederungen

Schillers Anthropologie	Steiners seelische Dreigliederung	Steiners physiologische Dreigliederung
Formtrieb	Denken/Vorstellen	Nerven-Sinnes-System
Spieltrieb	Fühlen	Herz-Rhythmus-System
Stofftrieb	Wollen	Stoffwechsel-Gliedmaßen-System

Steiners Auffassung, dass das Fühlen nicht auf Nervenprozessen, sondern auf rhythmischen Prozessen im Körper des Menschen basiere, war seinerzeit radikal neu und wird bis heute von der etablierten Humanbiologie, Physiologie, Neurobiologie und Anthropologie nicht geteilt. Ein Gleiches gilt für die Vorstellung, dass der Wille des Menschen auf Stoffwechselfvorgängen basiere³⁵⁴. Wie Steiner sich das Zusammenspiel des Seelischen mit diesen körperlichen Prozessen vorstellt, erläutert er 1917 am Beispiel der Rezeption von Musik:

»Das Erleben des Musikalischen beruht auf dem Fühlen. Der Inhalt des musikalischen Gebildes aber lebt in dem Vorstellen, das durch die Wahrnehmungen des Gehörs vermittelt wird. Wodurch entsteht das musikalische Gefühls-Erlebnis? Die *Vorstellung* des Tongebildes, die auf Gehörorgan und Nervenvorgang beruht, ist noch nicht dieses musikalische Erlebnis. Das letztere entsteht, indem im Gehirn der Atmungsrythmus in seiner Fortsetzung bis in dieses Organ hinein, sich begegnet mit dem, was durch Ohr und Nervensystem vollbracht wird. Und die Seele lebt nun nicht in dem bloß Gehörten und Vorgestellten, sondern sie lebt in dem Atmungsrythmus; sie erlebt dasjenige, was im Atmungsrythmus ausgelöst

³⁵⁴ Wiederholt vertritt Steiner die interessante, aus Sicht der etablierten Physiologie völlig abwegige Auffassung, dass es keine »motorischen Nerven« gäbe. Alle Nerven wären »sensorisch«, d.h. dazu da, die sinnliche Wahrnehmung zu ermöglichen. Siehe z.B.: Rudolf Steiner: *Anthroposophie – Psychosophie – Pneumatosophie*. Dornach 1965, 118f.

wird dadurch, dass gewissermaßen das im Nervensystem Vorgehende heranstößt an dieses rhythmische Leben.«³⁵⁵

Steiner beschreibt, dass die in der Seele des Menschen befindliche Hörvorstellung der erlebten Musik nunmehr in der Seele des Menschen auf das Gefühl stoße, wobei die Vorstellung durch Nerven-Sinnes-Prozesse bedingt sei, während das Gefühl auf rhythmischen Prozessen basiere. So wie im Körper der Nervenprozess von dem rhythmischen Prozess durchdrungen werde, werde im Seelischen die (Hör-)Vorstellung von dem Gefühl zu der Musik durchdrungen³⁵⁶.

Da Schiller die Kunst dem Spieltrieb und Steiner das Fühlen dem Schönen zugeordnet hatte, galt es für Pütz – wie oben zitiert – als bewiesen, dass die Kunst aus der *Mitte* des Menschen stamme und auch wieder auf diese zurückwirke. Da Schiller dem Prinzip der Mitte die Fähigkeit zugesprochen hatte, die immer im Menschen vorhandenen Tendenzen zur Vereinseitigung, sei es in Richtung eines übersteigerten Denklebens (Formtrieb) oder eines übersteigerten Überlebenstriebs und Trieblebens (Stofftrieb) auszugleichen und zu harmonisieren, empfand Pütz vor dem Hintergrund von Steiners seelischer und physiologischer Dreigliederung, dass die Kunst vom Fühlen ausgehend auch auf das Denken und den Willen wirken könne, wobei er Schillers komplexes Ineinan-

³⁵⁵ Rudolf Steiner: *Von Seelenrätseln*. Dornach 1993, 152

³⁵⁶ Diese Beschreibung Steiners ist phänomenologisch nicht überzeugend. So wie Steiner den Vorgang beschreibt, gibt es draußen in der Sinneswelt die Musik, die durch die Sinne sinnlich wahrgenommen werde, woraufhin sich im Wahrnehmenden eine Vorstellung ausbilde, die sich in der Seele des Menschen befinde. Demnach gäbe es die Musik zwei Mal, einmal draußen in der Sinneswelt, sodann als Vorstellung in der Seele des Menschen. Diese Verdoppelung des Musikerlebens erscheint aus phänomenologischer Sicht als Rückfall in den Neukantianismus, von dem sich Steiner 1894 in seiner *Philosophie der Freiheit* doch hatte absetzen wollen. Möglicherweise war es Steiners Wunsch, das Zusammenspiel der Seele mit physiologischen Vorgängen zu beschreiben, der dafür sorgte, dass er die Vorstellung in der Seele des Menschen mit dem rhythmischen Pulsieren des Blutes im Gehirn in den Fokus seiner Beschreibung nahm? Dem gegenüber beschreibt Erwin Straus phänomenologisch überzeugend, dass die Seele des Menschen, bzw. sein Bewusstsein während des Erlebens bei dem Erlebten selbst sei (siehe: Erwin Straus: *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960, 243f.). Beim Musikerleben wäre die Seele demzufolge bei der Musik selbst, also örtlich gesehen dort, wo die Musik entsteht (vgl. dazu auch Ralf Matti Jäger: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen*. Wendland 2017, 49-56). Umgekehrt beschreibt Steiner hier den rein physikalischen Prozess in seiner Auswirkung auf die Physis des Menschen nicht. Die rhythmischen Vorgänge der Musik wirken schon als physikalische Schwingungen direkt auf die physiologischen Prozesse im Menschen ein. Physikalisch wird der Leib des Menschen von der Musik ergriffen, während sich der Mensch seelisch mit der Musik verbindet. Das leibliche Ergriffenwerden von der Musik fällt jedoch weitgehend weg, wenn Musik nur mit dem Kopfhörer konsumiert wird. Daher das umfassendere Erleben bei Live-Musik.

derwirken der polarischen Prozesse durch das ausgleichende Prinzip des Spieltriebs stark vereinfacht:

»Die Wirkungen des seelischen Prozesses, der mit dem künstlerischen Tun in Gang gebracht wird, sind

- a) belebendes und ordnendes Intensivieren und Harmonisieren des *Fühlens*,
- b) unegoistisches und befreiendes Aktivieren des *Wollens*,
- c) Gesunden und Stärken der Sinne, Individualisieren des Urteilens und des *Denkens*.«³⁵⁷

Die Auswirkungen des Kunstschaffens bis hinein in die Physis des Menschen hat Pütz nicht im Detail verfolgt. Ihm genügte die eingangs zitierte Feststellung, dass das Kunstschaffen vom Seelischen ausgehend auch auf das Leibliche wirke.

2.3.4 Steiners soziale Dreigliederung

Siegfried Pütz hat sein Konzept des *Sozialen Wirkens der Kunst* letztgültig als Beitrag zur Verwirklichung einer menschenwürdigen Gesellschaft im Sinne von Rudolf Steiners *Sozialer Dreigliederung* verstanden³⁵⁸. Daher der Name *Soziales Wirken der Kunst*. Dabei sah Pütz Steiners Konzept als »Metamorphose« von Schillers Idee des »Ästhetischen Staates«³⁵⁹ an:

»Soziale Zukunftsgestaltung im Sinne der Dreigliederungs-Idee ist schlechterdings nicht möglich ohne das Realisieren einer zeitgemäßen – und insbesondere durch Steiner ermöglichten – Metamorphose dessen, was Schiller im Miterleben des Chaotischen der Französischen Revolution der modernen Menschheit als Vermächtnis mit seinen »Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen« hinterlassen hat.«³⁶⁰

Steiners Idee der *Sozialen Dreigliederung* war 1919 in die tumultuösen Zeitumstände eingebracht worden. Nach dem Ende des 1. Weltkrieges hatten insbesondere die Arbeiter unter den Stichworten Sozialismus und Marxismus

³⁵⁷ Siegfried Pütz: *Zur Kunst-Therapie*. 12/1970, 3f.

³⁵⁸ Pütz 10/73, 8.

³⁵⁹ Schiller 2009, 121ff. (27. Brief).

³⁶⁰ Pütz 1968, 8.

nach neuen politischen Gesellschaftsformen gesucht, die zu menschenwürdigen Lebensverhältnissen für alle Bevölkerungsschichten führen könnten. Dagegen hatten sich konservative, reaktionäre und wohlhabende Bevölkerungsschichten gestellt, um die altbekannten Strukturen, d.h. auch die alten Machtverhältnisse zu bewahren³⁶¹. So war es 1919 im Deutschen Reich zu revolutionären und bürgerkriegsähnlichen Zuständen gekommen. In dieser Zeit richteten die Anthroposophen Emil Molt, Inhaber der Waldorf-Astoria Zigarettenfabrik, und Carl Unger, Inhaber einer kleinen Werkzeugmaschinenfabrik, die Frage an Rudolf Steiner, ob und wie in dieser Krise aus den Einsichten der anthroposophischen Forschung heraus gewirkt werden könne³⁶². Rudolf Steiner schrieb daraufhin einen *Aufruf an das deutsche Volk und die Kulturwelt*, der am 5.3.1919 in der Presse Deutschlands, Deutsch-Österreichs und der Schweiz veröffentlicht wurde und legte noch im selben Jahr sein Buch *Die Kernpunkte der sozialen Frage* vor. Darin stellte er sein Konzept der *Sozialen Dreigliederung* dar. Wie aus dem Buch hervorgeht, verstand Steiner die menschliche Gemeinschaft als einen »sozialen Organismus«³⁶³, der mit dem menschlichen Organismus verglichen werden könne³⁶⁴. Dieser bestehe – wie schon oben dargelegt – aus dem Nerven-Sinnes-System, dem Herz-Atmungs-Rhythmus-System und dem Stoffwechsel-Gliedmaßen-System, die jeweils ganz global mit Kopf, Brust und Gliedern assoziiert werden könnten. Jeder dieser drei Bereiche müsse seine je

³⁶¹ Zur Münchner Räterepublik siehe z.B. Ernst Toller: *Eine Jugend in Deutschland*. 1. Aufl. Amsterdam 1933. Zum Matrosen- und Arbeiteraufstand in Berlin aus der Sicht eines Diplomaten siehe: Harry Graf Kessler: *Tagebücher 1918 - 1937*. Frankfurt am Main 1961.

³⁶² Siehe: Lindenberg 1992, 113f. – Rudolf Steiner hatte bereits 1917 auf Anfrage des Anthroposophen Otto Graf Lerchenfeld versucht, in das Zeitgeschehen einzugreifen. Als zwischen Woodrow Wilson und Lenin, »der Ideenkampf um die Kriegsziele« entbrannt war, versuchte Steiner »Offiziere, Politiker, Diplomaten, Wirtschaftsführer«, u.a. Prinz Max von Baden und Richard Kühlmann, von der »sozialen Dreigliederung« als einem »mitteleuropäischen Programm« zu überzeugen. »Dabei stieß er durchaus auch auf Interesse und Zustimmung, es fehlte jedoch der Mut, sich für diese ideellen mitteleuropäischen Kriegsziele öffentlich auszusprechen.« (Lindenberg 1992, 111ff.) Dieses Engagement in politischen Kreisen hatte Steiner geheim gehalten, um einer Ablehnung seiner Ideen nur aufgrund der Tatsache, dass er als Esoteriker öffentlich bekannt war, zu entgehen. Zu einer öffentlichen Wirksamkeit kam es erst 1919 nach der Anfrage von Molt und Unger.

³⁶³ Rudolf Steiner: *Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft*. 1. Aufl. 1919. Dornach 1961, 56.

³⁶⁴ Siehe: Steiner 1961, 56f. - Steiner betont, dass er die »Ideen der Dreigliederung des sozialen Organismus« nicht »in richtiger Art« erhalten hätte, »wenn nicht vorangegangen wäre durch mich die Erforschung des menschlichen Organismus selber.« (Zitiert nach Wachsmuth 1951, 377).

eigene Aufgabe für sich, aber doch in wechselseitiger Durchdringungen und Zusammenarbeit mit den anderen Bereichen vollbringen. Auch der *soziale Organismus*, d.h. die menschliche Gesellschaft, sei in diesem Sinne dreigliedert. Die drei Glieder des sozialen Organismus bezeichnete Steiner als *Geistesleben*, *Rechtsleben* und *Wirtschaftsleben*. Das *Geistesleben* umfasse alle Bereiche menschlicher geistiger, kultureller, künstlerischer, wissenschaftlicher und pädagogischer Produktivität³⁶⁵. Die Kunst zählte Steiner damit ausdrücklich zum Geistesleben. Das *Rechtsleben* umfasse die Überwachung derjenigen Übereinkünfte zwischen den einzelnen Menschen, die rechtlich-verbindlich festgelegt worden sind, und zwar diese allein³⁶⁶. Das *Wirtschaftsleben* umfasse den Bereich der Produktion von Gütern, die dazu dienen, die Lebensbedürfnisse zu befriedigen³⁶⁷.

Tabelle: Dreigliederung des sozialen Organismus

Soziale Dreigliederung	Verantwortlich nach Steiner	Ideale der franz. Revolution
Geistesleben	die im Kulturbereich Tätigen	Freiheit
Rechtsleben	der Staat	Gleichheit
Wirtschaftsleben	wirtschaftliche Assoziationen	Brüderlichkeit

Die Ideale der französischen Revolution seien je diesen drei Bereichen zugeordnet³⁶⁸. Die *Freiheit* gelte für das Geistesleben. Das Geistesleben, also Kultur, Schule, Ausbildung, Wissenschaft, Kunst usw. müssten sich frei von Einflüssen seitens des Staates und der Wirtschaft entwickeln können³⁶⁹. Die

³⁶⁵ Steiner 1961, 83.

³⁶⁶ Ebd. 62.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Ebd. 87ff.

³⁶⁹ Daher verstehen sich alle Waldorfschulen noch heute als Freie Schulen: »Das Erziehungs- und Unterrichtswesen, aus dem ja doch alles geistige Leben herauswächst, muss in die Verwaltung derer gestellt werden, die erziehen und unterrichten.« Ebd. 10.

Gleichheit gelte für das Rechtsleben. Vor dem Gesetz sei jeder Mensch gleichgestellt. Der Staat habe einzig dafür zu sorgen, dass die Gesetze eingehalten werden. Für das Wirtschaftsleben gelte das Ideal der *Brüderlichkeit*. Es sei derjenige Bereich, in dem es darum gehe, diejenigen Güter zu erzeugen, die die Menschen zum Leben brauchen³⁷⁰. Welche diese Güter sind, wie sie zu erzeugen und an die Menschen zu bringen sind, sollen Konsumenten, Produzenten und Handeltreibende in »Assoziationen«³⁷¹ gemeinsam aushandeln. Das brüderliche Ziel des Wirtschaftslebens bestehe also darin, die Menschen mit den notwendigen Lebensgütern zu versorgen und nicht etwa darin, Produzenten und Händler reich zu machen.

Steiners Beitrag zur Konsolidierung der gesellschaftlichen Zustände durch deren Neuordnung im Sinne seiner sozialen Dreigliederung scheiterte nach anfänglichen Erfolgen³⁷².

»Sehr bald geriet die Dreigliederungsbewegung, der sich einige sehr aktive Vorkämpfer zur Verfügung gestellt hatten, zwischen die Mühlsteine des Unternehmergegoismus und des Misstrauens der Gewerkschaftsfunktionäre.«³⁷³

»Die Unternehmer beharrten auf ihrem Herr-im-Haus-Standpunkt, die Gewerkschaften scheuten eine reale Mitverantwortung und fürchteten, dass initiative Betriebsräte sich ihrer Kontrolle entziehen würden.«³⁷⁴

Das Scheitern der Dreigliederungsbewegung empfand Siegfried Pütz als ein in Zukunft zu erfüllendes Vermächtnis. Dabei glaubte er, dass ein Wiederaufleben der Dreigliederungsbewegung deren Verbindung mit der Kunst voraussetze. Dies ergab sich für ihn insbesondere aus dem dritten der sogenannten *Drei Vorträge zur Volkspädagogik* Steiners vom 1. Juni 1919, aus dem Pütz häufig zitiert. Steiner wies dabei auf den Zusammenhang eines menschenwürdigen sozialen Lebens mit der Kunst hin:

³⁷⁰ Siehe: Steiner 1961, 62.

³⁷¹ Siehe: Steiner 1961, 16.

³⁷² Siehe: Alexander Strakosch: *Lebenswege mit Rudolf Steiner. Erinnerungen*. Dornach 1994, 345.

³⁷³ Johannes Hemleben: *Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg (1. Aufl. 1963) 1980, 123.

³⁷⁴ Lindenberg 1992, 118.

»Nur auf dem Boden eines selbst verwaltenden Geisteslebens kann zum Beispiel auch wirkliche Kunst gedeihen. Und wirkliche Kunst ist Volkssache; wirkliche Kunst ist im eminentesten Sinne etwas Soziales. [...] Man bedarf heute der Einsetzung der Ehe zwischen Kunst und Leben, die aber nur auf dem Boden eines freien Geisteslebens gedeihen kann. [...] Die Gedanken, die sozial wirken sollen, können nicht sozial wirken, wenn nicht, während diese Gedanken sich formen, in einer Nebenströmung des geistigen Lebens in die Seele dasjenige einzieht, was aus einer wirklich lebensgemäßen Umgebung herkommt.«³⁷⁵

Für Pütz war somit evident, dass sich soziale Besserungen nur erreichen lassen, wenn dies ausgehend von der Kunst geschehe. Da die Anthroposophen der 50er und 60er Jahre nach Pütz' Auffassung die Dreigliederungsideen Steiners viel zu sehr von Seiten des Intellekts behandelten, machte Pütz mit unterschwelliger Kritik immer wieder auf die zentrale Bedeutung der Kunst aufmerksam:

»Denn wer an einer sozialen Neugestaltung in Richtung der ›Dreigliederung‹ wirken will, sollte – wenn er das wirklich aus den unerlässlichen Grundeinsichten in das Wesen des Menschen unternimmt – doch eigentlich wissen, dass alle noch so gründlichen, gedanklichen Erarbeitungen und Ausführungen zum ›Abprallen‹ und zur Nichtaufnahme verurteilt sind, wenn sie im heutigen Menschen auf eine reine Verstandesauffassung auftreffen und nicht auf ein Denken, das sich auf eine harmonisch-lebendige ›Mitte‹ aufstützt und von diesem durchpulst ist. Heute muss in aller Eindeutigkeit gesagt werden: die einzige Vorbereiterin eines Denkens von Dreigliederungs-Gedanken, sie begreifen und wollen zu können, ist die Kunst.«³⁷⁶

Pütz sah es folglich als seine Aufgabe an, die Kunst wieder in die Mitte des menschlichen Lebens zu bringen, auf dass eines Tages die soziale Dreigliederung

³⁷⁵ Rudolf Steiner: *Geisteswissenschaftliche Behandlung sozialer und pädagogischer Fragen*. Dornach 1996, 137f. Pütz zitiert diese Stellen in Pütz 3/1965, 6f. und 10/1973, 3f. u. 8. Diesen Zusammenhang machte 1978 auch Walter Kugler deutlich, der – ohne Rückbezug auf Pütz – dieselben Textstellen bei Steiner zitiert. Siehe: Walter Kugler: *Rudolf Steiner und die Anthroposophie*. 1. Aufl. 1978. 2. Aufl. Köln 1991, 101f.

³⁷⁶ Siegfried Pütz: *Schrift an den Begründungskreis der Rudolf-Steiner-Studien- und Arbeitsstätten Ottersberg* von 1968, 3.

Rudolf Steiners verwirklicht werden und somit eine menschenwürdige Gesellschaft entstehen könne³⁷⁷.

Wie eingangs gesagt hatte Pütz die soziale Dreigliederung Rudolf Steiners als eine Metamorphose dessen verstanden, was Schiller in seinen *Schriften über die ästhetische Erziehung des Menschen* dargelegt hatte³⁷⁸. Schiller hatte im 27. Brief seine Utopie eines ästhetischen Staates entwickelt. Er unterschied dabei zwischen dem »ethischen Staat«, der aus den Kräften des Verstandes und der moralischen Ideale erwachse, also dem Formtrieb zugehört, und dem »dynamischen Staat«³⁷⁹, der aus physischer Macht und Unterdrückung entstehe, also dem Stofftrieb zugehört, und dem »ästhetischen Staat«³⁸⁰, der auf dem Boden einer durch die Kunst weiterentwickelten und veredelten Menschheit entstehe. Der ethische und dynamische Staat sind für Schiller Vereinseitigungen. Nur der ästhetische Staat könne den Ausgleich der Kräfte und damit eine harmonische Gesellschaft herbeiführen:

»Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte [dem dynamischen Staat] und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze [dem ethischen Staat] baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen [d.h. im Bereich des Stofftriebs] als im moralischen [d.h. im Bereich des Formtriebs] entbindet.«³⁸¹

Nur falls sich jemals der ästhetische Staat verwirklichen lassen würde, könnten alle Menschen gleich behandelt werden und wären dann frei³⁸². Dies sei Aufgabe der Kunst.

³⁷⁷ Nicht nur Siegfried Pütz, auch andere Anthroposophen empfanden, dass der Kunst in der Neugestaltung der menschlichen Gesellschaft eine besondere Aufgabe zukomme. Dabei folgte jeder den ihm je eigenen Auffassungen der Kunst und der Anthroposophie. Der bekannteste ist sicherlich Joseph Beuys. Siehe: Volker Harlan; Rainer Rappmann; Peter Schata (Hg.): *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg 1984. Aber auch Herbert Witzenmann: *Die Kunst als Muttersprache der Menschheit*. Pforzheim 2008; Leo de la Houssaye: *Sozial-Kunst und ihre Quellen*. Stuttgart 1983; Michael Bockemühl: *Kunst im Sozialen - Soziale Kunst*. In: *Die Drei. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und soziales Leben*. Heft 6 1985, 406-413 und Heft 7/8 1985, 526-536. Uwm.

³⁷⁸ Wie oben zitiert: Pütz 1968, 8.

³⁷⁹ Schiller 2009, 121 (27. Brief).

³⁸⁰ Schiller 2009, 121 (27. Brief).

³⁸¹ Schiller 2009, 121 (27. Brief).

³⁸² Wie schon am Ende von Kap. 2.3.2 zitiert. Siehe: Schiller 2009, 123f. (27. Brief).

Tabelle: Vergleich von Schillers Staatsutopie und Steiners Sozialer Dreigliederung

Schillers Staatsutopie	Ethischer Staat	Ästhetischer Staat	Dynamischer Staat
Steiners Soziale Dreigliederung	Geistesleben (Kunst)	Rechtsleben	Wirtschaftsleben

Bei allen Analogien, die Pütz zwischen Steiner und Schiller sehen wollte, muss jedoch kritisch angemerkt werden, dass Schillers Konzept vom *Ästhetischen Staat* mit Steiners Konzept der *Sozialen Dreigliederung* in einem für ihn bedeutsamen Punkt nicht zusammen geht. Schiller hatte das Reich des Spiels und des Schönen, also das Element der Kunst in die Mitte gesetzt. Bei Steiners *Sozialer Dreigliederung* gehört die Kunst jedoch ausdrücklich dem Geistesleben an, das an einem der Pole steht. In der Mitte von Steiners *Sozialer Dreigliederung* steht das Rechtsleben. In Schillers Konzept wäre das Rechtsleben jedoch dem ethischen Staat zugeordnet gewesen. Das passt nicht zusammen. An dieser Stelle wird fraglich, ob Pütz Steiners *Soziale Dreigliederung* zu Recht als »Metamorphose«³⁸³ von Schillers Konzept des *ästhetischen Staates* angesehen hatte³⁸⁴. Der Sache nach folgte Pütz dem Konzept Schillers, denn er wollte die Kunst in die Mitte der Gesellschaft einbringen. Dieses Konzept scheint er jedoch undifferenziert in Steiners Konzept der sozialen Dreigliederung hineingesehen zu haben, innerhalb dessen die Kunst nicht in der Mitte angesiedelt ist.

2.3.5 Die Entstehung des Oberbegriffs Kunsttherapie

In diesem Abschnitt soll in chronologischer Nachverfolgung der Schriften von Siegfried Pütz die Herausbildung des Begriffs *Kunsttherapie* von 1964 bis 1973

³⁸³ Pütz 1968, 8.

³⁸⁴ Es ist zu vermuten, dass hier ein grundlegender Konzeptionsfehler der *Sozialen Dreigliederung* Rudolf Steiners zu Grunde liegt, der wiederum auf innere Widersprüche in Steiners Anthropologie zurückzuführen ist, wie schon in Fußnote 347 angedeutet wurde.

und die damit verbundene, sich schrittweise entwickelnde Bedeutung nachvollziehbar gemacht werden.

Im Jahre 1965 gelang Pütz mit einer siebenköpfigen Initiativgruppe die Gründung der *Vereinigung der Rudolf-Steiner-Arbeits- und Studienstätten für das soziale Wirken der Kunst e.V.* In der Info-Broschüre von 1965/66 wird als »die allgemeine Aufgabe«³⁸⁵ des Künstlers die »Menschenbildung«³⁸⁶ postuliert:

»Der Mensch braucht vornehmlich die ihn innerlich erwärmenden Kräfte, die ihm aus einer schöpferischen Gefühlerziehung erwachsen. Das ist die allgemeine Aufgabe eines wirklich modernen, den Zeitforderungen sich bewusst stellenden Künstlertums. Sie bedingt beim Künstler die Erkenntnis von der Notwendigkeit des sozialen Kunstwirkens und die Bereitschaft diesem zu dienen.«³⁸⁷

Als Aufgaben der *Vereinigung der Rudolf-Steiner-Arbeits- und Studienstätten für das soziale Wirken der Kunst* werden in der Satzung von 1965/66 die »Pflege und Förderung« folgender Bereiche benannt:

- »des Wirkens der Kunst als Volkspädagogik, Sozialhygienik und Sozialtherapeutik«,
- »des Kunstschaffens, das für diese Wirksamkeiten die Grundlage bildet«,
- »der Menschenbildung durch den Prozess des künstlerischen Schaffens«,
- »des therapeutischen Kunstwirkens auf den Gebieten der Heilpädagogik, der Kriminaltherapie und der Psychotherapeutik«³⁸⁸ usw.

Es ging also um das menschenbildend-pädagogische, sozialgestaltende und therapeutische Wirken der Kunst. Pütz gebraucht hier noch den Begriff »therapeutisches Kunstwirken«. 1966 sprach Pütz in dem Aufsatz *Die Kunst ist eine Art*

³⁸⁵ Info-Broschüre der *Vereinigung der Rudolf-Steiner-Arbeits- und Studienstätten für das Soziale Wirken der Kunst e.V.* Die Broschüre ist ohne Datum. Sie enthält die Satzung der Vereinigung vom Oktober 1965 und den Aufsatz *Über die Zeitnotwendigkeiten des sozialen Wirkens der Kunst* von Siegfried Pütz, dessen Original vom August 1965 datiert. Da noch nicht von der Kunst-Studienstätte die Rede ist, die am 1.5.1967 ihre Arbeit aufnahm, muss sie vor dem Mai 1967 aber nach dem Oktober 1965 gedruckt worden sein, ich vermute noch Ende 65 oder Anfang 66.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Siegfried Pütz: *Satzungen der Vereinigung der Rudolf-Steiner-Arbeits- und Studienstätten für das soziale Wirken der Kunst e.V.* Oktober 1965. – Die Rede ist auch von einer »Pflege und Förderung des ergänzenden Mitwirkens der Kunst in [...] wissenschaftlichen Studien und in der wissenschaftlichen Forschung« (ebd.). Pütz hatte offenbar schon damals Ideen, die demjenigen ähneln, was heute als *Artistic Research/Künstlerische Forschung* diskutiert wird.

von Erkenntnis, in dem er seine frühesten Erfahrungen mit der therapeutischen Wirkung der Kunst seit 1931 darlegt, von einer »künstlerisch-therapeutischen Arbeit«³⁸⁹. Konkret taucht das Adjektiv *kunsttherapeutisch* erstmals am 16.11.1966 kurz vor der Begründung der *Kunst-Studienstätte Ottersberg* im *Behelfs-Abzug des Studienprospektes der Studienstätte Ottersberg* auf:

»Die Kunst-Studienstätte Ottersberg hat die Aufgabe, dem Impuls des sozialen Wirkens der Kunst zu dienen:

1. durch das Kunstschaffen,
2. durch eine eigene Form der Nachwuchsbildung,
3. durch sozialhygienische und kunsttherapeutische Praxis [...]«³⁹⁰

Das Substantiv *Kunsttherapeutik* tritt erstmals im November 1966 bei der Formulierung des Studienziels auf:

»Nach Abschluss des Studiums können entweder die Wege des freischaffenden Künstlers eingeschlagen, oder in Verbindung damit die kunstpädagogische und kunsttherapeutische Arbeit in Schulen und Industriebetrieben, auf den Gebieten der Heilpädagogik, der Kriminaltherapie, der Fürsorgearbeit und der Kunsttherapeutik aufgenommen werden. Die auf all diesen Gebieten durch die Zeitumstände zunehmenden Bedürfnisse ergeben in wachsendem Umfange diese und weitere Berufsmöglichkeiten für den sozial wirkenden Künstler.«³⁹¹

Als die *Kunst-Studienstätte Ottersberg - Freie Hochschule für Soziales Wirken der Kunst* in Ottersberg am 1. Mai 1967 ihre Arbeit aufnahm, war ihr Ziel also die Ausbildung von »Künstlern«³⁹², die in allen Bereichen des menschlichen Lebens menschenbildend- pädagogisch, therapeutisch-heilend und letztlich sozialgestaltend mit der Kunst wirken wollen und können. Pütz wollte nicht etwa Psychotherapeuten, Heilpädagogen, Pädagogen oder Sozialarbeiter ausbilden, die sich ein bisschen auf Kunst verstehen. Er wollte die Studierenden aber auch nicht etwa zu gewöhnlichen Künstlern ausbilden, um sie dann gewissermaßen zu einer

³⁸⁹ Siegfried Pütz: »Die Kunst ist eine Art von Erkenntnis...« In: Die Menschenschule. 40. Jg. Heft 8/9. 1966, 251 und 264.

³⁹⁰ Aus: *Behelfsabzug des Studienprospektes der Studienstätte Ottersberg* vom 16.11.1966, 1.

³⁹¹ Aus: Pütz 11/1966, 3. Ebenso in den späteren, undatierten Studienprospekten und Werbungsbrochüren für die Kunst-Studienstätte.

³⁹² Ebd.,3.

Art Psychotherapeut, Heilpädagoge, Pädagoge oder Sozialarbeiter, der mit der Kunst arbeitet, weiter fortzubilden. Er wollte – wie er schon 1964 in seinem *Rundbrief* geschrieben hatte – Künstler ausbilden,

»denen das schöpferische Bewältigen der Aufgaben aus dem Spannungsfeld zwischen eigener Produktivität und vielfältiger pädagogischer Arbeit bewusste Lebensnotwendigkeit und Lebenspraxis ist.«³⁹³

Pütz betonte immer wieder, dass die menschenbildend-pädagogische, therapeutische und sozialgestaltende Arbeit »in Verbindung«³⁹⁴ mit dem eigenen Kunstschaffen aufgenommen werden muss. Es ging ihm um die Begründung eines neuen, eigenständigen Berufsstandes, der direkt von den therapeutischen Wirkkräften der Kunst ausging. Entscheidend für die Befähigung zu einem pädagogischen, sozialen und therapeutischen Wirken der Kunst war also die Verbindung mit dem künstlerischen Prozess. Dem entsprechend heißt es in einer undatierten, handschriftlichen Notiz:

»Das Ziel ist der Künstler, der produktive Mensch. - Warum? Ist ein Mensch durch und durch Künstler, d.h. stark im künstlerischen Prozess, dann verfügt er über ein so starkes Wärmeelement, so dass allein dies, oder vor allem dies bereits heilend wirkt.«³⁹⁵

Was unter dem »Wärmeelement« zu verstehen ist, bleibt offen. Vielleicht ist die Kraft der Mitte, die Herzenswärme gemeint? Dies würde zu Schillers Konzept passen. Demnach entwickelt derjenige, der selbst künstlerisch tätig ist, in sich das Prinzip der Mitte und kann dieses deshalb auch in anderen veranlagten. Im Sinne des Ansatzes von Siegfried Pütz ist nur der Mensch, der selbst kunstschaffend tätig ist, der also über umfassende Erfahrungen als Bildhauer, Tänzer, Maler, Musiker, Sänger, Schauspieler oder Dichter usw. verfügt, zu einem voll-

³⁹³ Pütz 9/1964, 11f.

³⁹⁴ Wie oben zitiert: Pütz 11/1966, 3.

³⁹⁵ Undatierte handschriftliche Notiz mit dem Titel *Arbeitsunterlage. Ausbildungsweg – Ziel*. Im Kontext seiner anderen Schriften lässt sich diese Notiz in die Zeit zwischen 1967 und 1970 einordnen.

gültigen sozialen, pädagogischen und therapeutischen Wirken mit der Kunst in der Lage³⁹⁶.

In Vorbereitung auf die anstehende Eröffnung des Studien- und Therapiebetriebes an der Kunst-Studienstätte Ottersberg im Mai 1967 wurden Anzeigen geschaltet, um Studierende, aber auch Regenerations- und Therapiebedürftige aufmerksam zu machen. Eine dieser Anzeigen ist erhalten. In dieser ist noch nicht von einem Studiengang *Kunsttherapie* die Rede, wohl aber von der Kunsttherapie, die für die Therapiebedürftigen angeboten werde. Die Anzeige erschien im Februar 1967 in der Zeitschrift *Erziehungskunst* des Bundes der freien Waldorfschulen³⁹⁷:

DIE FREIE KUNST-STUDIENSTÄTTE
Ottersberg / Bez. Bremen
Ausbildung für **Plastiker, Grafiker, Maler**, mit Seminaren für pädagog. und soziale Tätigkeiten.
Beginn des Sommer-Trimesters: 2. Mai 1967
Kunst-Studiengänge für Interessierte aus **anderen Berufen nach Verabredung.**
Kunsttherapie (Individuelle Lebenshilfen **durch bildnerische Arbeiten**).
Studienprospekt und Auskunft durch die **Vereinigung der Rudolf-Steiner-Arbeits- und Studienstätten für das soziale Wirken der Kunst e.V.**
415 Krefeld, Scheiblerstraße 54.

In den *Studienmaterialien für Studierende der Kunst-Studienstätte Ottersberg* von Siegfried Pütz, soweit sie im Nachlass erhalten waren³⁹⁸, tauchen die Nominative »Kunst-Therapie«³⁹⁹ und »Kunst-Therapeut«⁴⁰⁰ allerdings erst im Jahr 1970 auf, beide mal mit Bindestrich, mal ohne. Dies lässt darauf schließen, dass Siegfried Pütz mit den zu verwendenden Begriffen gerungen hat. Der Begriff Kunstthera-

³⁹⁶ Weiteres dazu in Kap. 2.3.7.

³⁹⁷ Ich danke Hildegard Pütz (nicht verwandt mit Siegfried Pütz) für die Übermittlung dieser Anzeige an mich im Mai 2022. Damit bestätigt sich, dass der Begriff Kunsttherapie von den Pützens schon 1967 verwendet wurde, der Studiengang aber noch nicht so bezeichnet wurde. Quelle der Anzeige: *Erziehungskunst*. Herausgegeben vom Bunde der Waldorfschulen. Jg. XXXI. Heft 2. Februar 1967, 66.

³⁹⁸ Der Nachlass von Siegfried Pütz befindet sich im Archiv der FH Ottersberg. Er wurde von mir im Sommer 2005 gesichtet, geordnet und auf die theoretischen Schriften von Siegfried Pütz durchgesehen. Kopien dieser Schriften habe ich damals in der Bibliothek der FH Ottersberg in fünf Aktenordnern zugänglich gemacht.

³⁹⁹ Siegfried Pütz: *Der Beruf des Kunst-Therapeuten*. Ottersberg 8/1970, 2 und Siegfried Pütz: *Zur Kunst-Therapie*. Ottersberg 12/1970, 5.

⁴⁰⁰ Pütz 8/1970, 1 und 12/1970, 4.

pie galt ihm noch 1967, wie die abgebildete Anzeige zeigt, konkret als Bezeichnung für die therapeutische Hilfe »durch bildnerische Arbeiten«. Die Studierenden betrachtete er 1967 folglich zuallererst als angehende *Künstler*, die sich dem *Impuls des Sozialen Wirkens der Kunst* verschrieben hatten. Erst 1970 schmolz diese Bedeutung mit der Bezeichnung *Kunsttherapeut* zusammen.

Ab 1970 bezeichnete Siegfried Pütz mit dem Begriff *Kunsttherapeut* den Künstler, der sich dem Impuls des sozialen Wirkens der Kunst verschrieben hatte, und sich also mit der Kraft der Kunst sozial engagierte, pädagogisch und therapeutisch tätig wurde.

Denn für Siegfried Pütz galt die Kunstpädagogik als immanenter Bestandteil der Kunsttherapie. Die Studierenden in Ottersberg erhielten ihr Diplom von Anfang an - die ersten Studierenden werden 1971 fertig geworden sein - mit der Doppelbezeichnung »Kunsttherapeut/Kunstpädagoge«⁴⁰¹.

Die Begriffe *Kunsttherapeut* und *Kunsttherapie* hat Siegfried Pütz 1970 in vier Aufsätzen für die Studierenden der Kunst-Studienstätte Ottersberg begrifflich geprägt⁴⁰². In seinem Aufsatz *Kunst als Therapie (in der Problemstellung des ›Das Was bedenke, mehr bedenke Wie‹)* vom April 1970 beginnt Pütz – für ihn selbstverständlich – mit der Kunst. Er stellt fest, dass die Kunst unerschöpflich und ihr Wesen unaussprechlich sei.

»Es gibt schlechterdings nichts, um dieses Unaussprechliche ebenso auszusprechen, wie es durch die Kunst möglich ist. [...] Es gibt nur einen Weg, um an das Unaussprechliche näher und näher heranzukommen, nämlich: s e l b e r künstlerisch zu gestalten und sei dies in seinem graduellen Wert noch so bescheiden. Dann beginnt eben jenes Unaussprechliche eine reale Tatsache zu werden [...] Und diese Tatsache - der künstlerische Prozess - ergreift je nach Verschiedenartigkeit der Mittel (wie z.B. der malerischen, der plastischen usw.) den ganzen Menschen über die verschiedenen seelisch-geistigen Bereiche und in differenzier-

⁴⁰¹ Siehe auch: Siegfried und Rose Maria Pütz: *Blätter zur Berufskunde. Band 2. Kunsttherapeut*. Herausgegeben von der Bundesanstalt für Arbeit, Nürnberg. Bielefeld 1977, 4. Und: Pütz 9/1977, 6.

⁴⁰² Im April schrieb er den Aufsatz *Kunst als Therapie (in der Problemstellung des ›Das Was bedenke, mehr bedenke Wie‹)*, im August den Aufsatz *Der Beruf des Kunst-Therapeuten*, im Dezember *Zur Kunst-Therapie*. Ein ebenfalls vermutlich Anfang 1970 geschriebener Aufsatz mit dem Titel *Aphoristisches zur Kunsttherapie* wird in den anderen Schriften erwähnt, ist im Nachlass aber nicht erhalten.

ten Wirkungen auf diese. Man kann diese Folgewirkungen bei sich selbst mit aufmerksamer und kontinuierlicher Selbstbeobachtung ganz nüchtern und konkret studieren. Damit haben wir schon zwei wichtige Faktoren vor uns: erstens die Tatsache der differenzierten Folgewirkungen des künstlerischen Tuns und zweitens die Möglichkeiten, sie bei sich selbst wahrzunehmen. Und diese beiden Faktoren sind die sozusagen untersten Voraussetzungen für jedes kunsttherapeutische Arbeiten mit anderen. [...] Sammelt man damit bei sich selbst die notwendigen Erfahrungen, dann bildet man gleichzeitig in sich an den therapeutischen Fähigkeiten.«⁴⁰³

Wer also die *Kunst als Therapie* einsetzen will, muss nach der Auffassung von Siegfried Pütz zuallererst selbst in den künstlerischen Prozess eintauchen⁴⁰⁴. Gerade aus der künstlerischen Überwindung all der subjektiven Hemmungen, Stockungen und Verknotungen, die sich im Kunstschaffen als Herausforderungen ergeben, würden ihm die Kräfte zur kunsttherapeutischen Hilfe auch an anderen erwachsen. Der Kunsttherapeut soll folglich aus dieser Selbstverwandlungskraft heraus wirken. Pütz spricht von einem »Ringens mit sich selbst«⁴⁰⁵ im Sinne des Goethe'schen »Stirb und Werde«⁴⁰⁶ und weist damit auf einen Weg des Lernens, der Selbstentwicklung und Selbstverwandlung hin, den der Studierende zu durchlaufen und der spätere Kunsttherapeut weiterhin zu pflegen habe⁴⁰⁷. Bei dieser fortgesetzten inneren Arbeit könne er bemerken, dass der künstlerische Prozess »den ganzen Menschen über die verschiedenen seelisch-geistigen Bereiche und in differenzierten Wirkungen auf diese«⁴⁰⁸ ergreife. Diese Wirkungen des Kunstschaffens seien grundlegend für die Kunsttherapie. Deshalb solle der angehende Kunsttherapeut seine Selbstbeobachtung während des Kunstschaf-

⁴⁰³ Siegfried Pütz: *Kunst als Therapie (in der Problemstellung des ›Das Was bedenke, mehr bedenke Wie‹)* 4/1970, 1f.

⁴⁰⁴ Ebd., 1.

⁴⁰⁵ Ebd. 3.

⁴⁰⁶ Ebd. 3. Pütz bezieht sich hier auf die Schlussstrophe in Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht* aus dem *Westöstlichen Diwan*: »Und solange du das nicht hast,/Dieses: Stirb und werde!/Bist du nur ein trüber Gast/Auf der dunklen Erde.« Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke. 11.1.2. West-östlicher Diwan*. Münchner Ausgabe. München 2006, 21.

⁴⁰⁷ Vgl. dazu auch Manfred Krüger: *Die Bedeutung der Philosophie für die Wissenschaften und im Besonderen für das Studium von Pädagogik, Kunst und Therapie*. In: *Anthroposophie. Vierteljahresschrift zur anthroposophischen Arbeit in Deutschland*. 58. Jg. Michaeli, Heft III, 2004, 174-179.

⁴⁰⁸ Ebd.

fens üben, um zwischen einer rein subjektiven Erfahrung mit dem Kunstschaffen, die allein für ihn selbst eine Bedeutung hat, und Erfahrungen, die eine allgemeingültige Wirkung des Kunstschaffens auf den Menschen zeigen, unterscheiden zu lernen.

Pütz erläutert die zu entwickelnde, besondere »Wahrnehmungsfähigkeit«⁴⁰⁹ des Kunsttherapeuten wie folgt:

»Aus einem intensiven Umgehen mit den *Phänomenen des Qualitativen* erwächst die Fähigkeit einer Wahrnehmung, die man als ein Lesen-Können in dem, was aus dem bildenden Prozess entsteht, bezeichnen kann. Diese Lese-Fähigkeit kann man kontinuierlich schon dadurch erüben, dass man alles wahrnimmt und beobachtet, was andere kreativ tun und wie sie es tun. Dabei kann und mag man sich auch zunächst aller Urteile und Wertungen enthalten. Wichtig ist lediglich, dass ich mich in aller Offenheit dafür interessiere, warum beispielsweise irgendein anderer dieses oder jenes Thema, diese und jene Aufgabe so oder so und wahrscheinlich ganz anders macht, als ich es selbst tun würde. Wenn ich das konsequent und ohne jede Spekulation als stetige Wahrnehmungsübung betreibe, dann kommt der Augenblick, an dem ich entdecke, dass ich sogar aus einer Vielzahl verschiedener Arbeiten den X oder die Y usw. erkennen kann. [...] Da ganz selbstverständlich ein solches Wahrnehmensüben nur dann zum ›Lesen‹ führt, wenn ich es aus einem wirklichen und selbstlosen Interesse am anderen Menschen betreibe, so ist immer auch ein ganz lebenspraktisches Menschenerkennen damit verbunden. Ich werde ganz wach für den anderen Menschen und erlebe eine wesenshafte Antwort auf die vorerwähnte Frage, *warum* der X etwas so und die Y dies anders macht: ich erfahre und erlebe konkrete Äußerungen des *inneren* Wesens des anderen, die ich mit dem, was ich in seiner sinnlich-wahrnehmbaren äußeren Erscheinung vor mir haben, *verbinden* kann.«⁴¹⁰

Der Kunsttherapeut müsse also in sich eine Offenheit, Sensibilität und Wahrnehmungsfähigkeit für Phänomene des Geistigen, Seelischen und Leiblichen entwickelt haben, so wie sie sich am Menschen und an dessen Kunstwerk zeigen, und auch offen sein für die »Antwort«, die er dabei intuitiv erfahren kann, und

⁴⁰⁹ Pütz 4/1970, 3.

⁴¹⁰ Ebd.

die ihn für das Wesen des anderen aufschließt und zugleich einen Hinweis darauf gibt, was therapeutisch zu tun ist⁴¹¹. Pütz verstand den Kunsttherapeuten damit immer auch als künstlerisch-diagnostisch Forschenden.

Pütz betont des Weiteren, dass »Menschenliebe«⁴¹² selbstverständlich das entscheidende Element jeder Therapie sei und er weist auch auf die aus seiner Sicht unverzichtbare »religiöse Haltung« hin, da »ohne eine solche ein therapeutisches Wirken aus der Kunst schlechterdings nicht möglich«⁴¹³ sei. Für Pütz musste die Kunst und d.h. der Künstler und auch Kunsttherapeut dem Göttlichen verpflichtet sein. Das Opfer des eigenen Kunstschaffens, wie es Margarethe Hauschka für den *Künstlerischen Therapeuten* gefordert hatte, machte aus der Sicht von Siegfried Pütz in dieser Form keinen Sinn. Pütz betonte aber die unerlässliche Haltung des Dienens. Der Künstler/Kunsttherapeut muss sein Wirken als einen Dienst an der Kunst, die selbst wiederum im Dienst des Menschen

⁴¹¹ Weiteres dazu in Pütz 2/1963, 5; 9/1964, 10 u. 12; 2/65, 1; 5/65, 8 u. 9; 5/1966, 11; 8/1966, 252, 262 u. 263; 12/70, 6. Sodann in Kap. 2.3.7. – Diese Wahrnehmungsfähigkeit des Kunsttherapeuten kann und sollte als eine Form eigenständiger kunsttherapeutischer Diagnostik weiterentwickelt werden, wie es Peter F. Matthiessen für alle nicht-ärztlichen Therapieformen angeregt hat. Siehe: Peter F. Matthiessen: *Die Diagnose – eine prognoseorientierte individuelle Therapieentscheidung*. In: *System Familie*. Berlin 1998, Heft 11, 60. Peter F. Matthiessen: *Der diagnostisch-therapeutische Prozess als Problem der Einzelfallforschung*. In: Der Merkurstab. 57. Jg., 2004, Heft 1, S. 2-14. Und: Peter F. Matthiessen (2006): *Der diagnostisch-therapeutische Prozess im interprofessionellen Dialog*. In: Matthiessen, Wohler 2006, 79. Allererste Ansätze dazu finden sich bei: Rosemarie Töpker: *Auf der Suche nach angemessenen Formen wissenschaftlichen Vorgehens in kunsttherapeutischer Forschung*. In: Peter Petersen (Hg.): *Ansätze kunsttherapeutischer Forschung*. Berlin 1990, 82f. Katharina Gutknecht: *Die kunsttherapeutische Diagnose*. In: Der Merkurstab, Heft 4, 1997, 50. Jg., S. 218-221. Elke Frieling: *Diagnostisch-kunsttherapeutische Bildbetrachtung. Künstlerisch-Malerische Elemente in ihrer Beziehung zur Menschenkunde*. Reader zum Seminar an der FH Ottersberg. Einzusehen in der Bibliothek der FH Ottersberg. Edith Kramer; Jill Schehr: *An Art Therapy Evaluation Session for Children*. In: *American Journal of Art Therapy*. Vol. 23, Oct. 1983. Wiederveröffentlicht in: Kramer 2000, 73-93. Rosemarie Felber, Susanne Reinhold, Andrea Stückert (Hgs.): *Musiktherapie und Gesangstherapie. Anthroposophische Kunsttherapie Bd. 3*. Dornach 2000, 63-68 und 160f.; Regina Liedtke (o.J.): *Kunsttherapeutische Diagnostik mit Kindern als Initialgeschehen. Am Anfang ist schon alles da!* In: www.kreativpraxis-berlin.de/pdf/fachartikel_am_anfang.pdf, eingesehen am 7.6.2012.

⁴¹² Pütz 4/1970, 3. – Zur Weiterverfolgung der Bedeutung der »Menschenliebe« für die Therapie unter dem modernen Leitbegriff *Empathie* in der *Patient-Therapeut-Beziehung* siehe: Peter F. Matthiessen: *Die Diagnose – eine prognoseorientierte Therapieentscheidung*. In der Zeitschrift: *System Familie*, Heft 11, S. 60-69. Heidelberg 1998, 66f. Peter F. Matthiessen: *Die Arzt-Patient-Beziehung als Herzstück der Medizin*. In: Der Merkurstab. Heft 6. 2012, 536f. Matthiessen, Peter F. (2013): *Die Medizin und die Frage nach dem Menschen*. In: Peter Heusser, Johannes Weinzierl (Hgs.): *Medizin und die Frage nach dem Menschen*. Würzburg 2013, 19ff. Peter F. Matthiessen: *Zur Bedeutung der Zeit in der Medizin. Für eine zeitliche Kultivierung der Patient-Arzt-Begegnung. Einführung in das Tagungsthema*. In: Peter F. Matthiessen (Hg.): *Für eine zeitliche Kultivierung der Patient-Arzt-Begegnung*. Kulmbach 2018, 30.

⁴¹³ Siegfried Pütz: *Kunst als Therapie (in der Problemstellung des ›Das Was bedenke, mehr bedenke Wie‹)* 4/1970, 4.

steht, auffassen. Das griechische Wort *θεραπεία* (therapeia) bedeutet ursprünglich *Dienen*⁴¹⁴. Die Aufgabe bestehe darin:

»Das D i e n e n als Künstler lieben zu lernen«⁴¹⁵.

»Dieses lebenswirkliche D i e n e n ist vom Künstler in bewusster Entscheidung zu realisieren.«⁴¹⁶

Pütz gab dem Kunsttherapeuten also bereits mit seinem Aufsatz vom April 1970 ein ureigenes Selbstbewusstsein: die therapeutische Wirkkraft der Kunsttherapie entspringe der Kunst selbst und stehe damit primär nicht in Abhängigkeit von ärztlichen oder psychologischen Therapiekonzepten⁴¹⁷. Der Begriff Kunsttherapie ist bei Pütz damit nicht aus den vermeintlich geschiedenen Fachbereichen Kunst und Therapie zusammengefügt worden, sondern das Therapeutische war für Pütz in der Kunst schon immer vorhanden.

Aber die therapeutische Wirkung der Kunst hat selbstverständlich auch mit der therapeutischen Wirkung des Arztes, Psychotherapeuten, Heilpädagogen, Pädagogen, Sozialarbeiters usw. zu tun. Der Kunsttherapeut muss deshalb auch über weitgreifende medizinische, psychologische, psychotherapeutische, kriminaltherapeutische und pädagogische, heilpädagogische und kunstpädagogische Kenntnisse verfügen. Zudem ist eine umfassende therapeutische Wirkung allemal nur im Zusammenwirken mehrerer Menschen und unterschiedlicher Therapieformen möglich. Die Zusammenarbeit des Kunsttherapeuten mit dem Arzt und im Weiteren dem Psychotherapeuten, Pädagogen, Heilpädagogen, Sozialarbeiter usw. war für Pütz etwas Selbstverständliches⁴¹⁸. Dem entsprechend war das Curriculum in Ottersberg umfassend angelegt. Der Lehrplan sah Seminare in den Fächern »Ästhetik, Pädagogik, Kunstpädagogik, Kunsttherapie, Psychothe-

⁴¹⁴ Pape 1848, Stichwort „therapeia“.

⁴¹⁵ Pütz 3/1965, 17.

⁴¹⁶ Pütz 3/1965, 13.

⁴¹⁷ So haben es auch Edith Kramer und Shaun McNiff gesehen. Siehe: Edith Kramer: *Kunst als Therapie mit Kindern*. München 1975. Und: Shaun McNiff: *Art as Medicine. Creating a Therapy of the Imagination*. London 1994.

⁴¹⁸ Siehe Pütz 12/1970, 5 und Siegfried und Rose-Marie Pütz 1977. – Pütz eigene erste Erfahrungen mit der Kunsttherapie im Jahr 1931 machte er in Zusammenarbeit mit dem Heilpädagogen Karl Schubert und dem Arzt Eugen Kolisko. Diese positive und bereichernde gemeinsame Arbeit war für ihn lebenslang prägend. Siehe: Pütz: 8/1966, 255 (Schubert) und 259 (Kolisko).

rapie, Psychiatrie, Medizinische Menschenkunde, Heilpädagogik, Kunstgeschichte, Philosophie, Sozialwissenschaft, Phänomenologie u. Erkenntnistheorie, Musikalische Übungen, Eurythmie, Projektive Geometrie, Kriminalpsychologie, Sozialpädagogik«⁴¹⁹ vor.

In seinem Aufsatz *Der Beruf des Kunst-Therapeuten* vom August 1970 weist Pütz auf die Zeitschäden und Erkrankungen hin, die durch die Kunsttherapie behandelt werden könnten, die »neurotischen und psychotischen Erkrankungen«, »Kontaktschwierigkeiten« junger und älterer Menschen, »Berufsschädigungen«, »Zivilisations-Hemmungen und -Unfähigkeiten bei Kindern und Jugendlichen«, Ursachen und Folgen von »Alkoholkonsum«, »Kinder- und Jugendkriminalität«⁴²⁰ usw. Hier stellt er den Kunsttherapeuten neben weitere neue Berufe wie den Beschäftigungs-, Musik- und Sprachtherapeuten, betont aber, dass es sich bei der Kunsttherapie nicht um »ästhetisierendes Experimentieren« oder ein »Beschäftigungsspiel mit dem sogenannten ›Schönen‹«⁴²¹ handle, sondern um eine reale, die Zeitschäden konkret behandelnde Therapieform.

In dem Aufsatz *Zur Kunst-Therapie* vom Dezember 1970 versucht Pütz schließlich, die differenzierte Wirkung des Kunstschaffens auf den Menschen zu beschreiben. Wie schon oben dargelegt, greift Pütz dabei auf Schillers Konzept von Formtrieb, Spieltrieb und Stofftrieb und Steiners Psychologie und Physiologie zurück. Die Kunst entspringe also aus der Mitte des Menschen, aus dem Spieltrieb, respektive dem Fühlen und dem Herz-Rhythmus-System, und wirke von dort aus auf die Polaritäten, einerseits den Formtrieb respektive das Denken und das Nerven-Sinnes-System, andererseits den Stofftrieb, respektive den Willen und das Stoffwechsel-Gliedmaßen-System⁴²². Dabei entwickelt Pütz anfänglich auch eine Indikation für die therapeutische Wirkungsweise der verschiedenen Kunstformen:

⁴¹⁹ Siegfried Pütz: *Lehrplan der Kunst-Studienstätte Ottersberg. Freie Hochschule für das soziale Wirken der Kunst. Kurzfassung Sommer 1975*. Typoskript. Ottersberg 1975, 2.

⁴²⁰ Siegfried Pütz: *Der Beruf des Kunst-Therapeuten*. August 1970, 1.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Wie oben zitiert: Siegfried Pütz: *Zur Kunst-Therapie*. 12/1970, 3f.

»das *Malen* ergreift unmittelbar das *Seelische*, es ordnet und impulsiert das Empfindungsleben, es wirkt lösend, befreiend und gesundend auch auf Schäden, Störungen und Erkrankungen, die als organische ihre tiefere Ursache im Seelischen haben;

das *Plastizieren* geht in seiner Wirkung bis in das *Leibliche*, es wirkt erfrischend und intensivierend auf die Lebenskräfte, es wirkt lösend auf Verkrampftes und harmonisierend auf gestörte Zusammenhänge in der Gesamtkonstitution;

das *Graphische* erfasst unmittelbar dasjenige *Geistige*, dessen Zusammenhänge unbewusst bleiben, von daher aktiviert es Willenskräfte für das Bewusstwerden und wirkt klärend, beruhigend und konzentrierend.«⁴²³

Hatte Pütz den Kunsttherapeuten noch im August neben den Beschäftigungs-, Musik und Sprachtherapeuten gestellt, so beschreibt er die Kunsttherapie nunmehr als eine Form von Psychotherapie:

»Die Kunst-Therapie, die kontinuierlich und in entsprechenden Zeitrhythmen durchgeführt werden muss, und die außerdem in jedem Falle zu sehr persönlichen Gesprächen zwischen dem Patienten und dem Kunst-Therapeuten führt, ist eine über den praktischen Gestaltungsprozess ausgeübte Psycho-Therapie. Sie wendet sich an die Seele und beobachtet das, was in diesem Zusammenhange sich klärt, löst, umwandelt und Entsprechendes mehr.«⁴²⁴

Der Begriff Kunsttherapie ist durch die Aufsätze von 1970 noch vornehmlich auf die bildenden Künste bezogen, da die Kunst-Studienstätte seit 1967 zunächst nur im Bereich der bildenden Kunst ausbilden konnte. In der grundlegenden Konzeptionsschrift der Kunst-Studienstätte Ottersberg von 1973 macht Pütz jedoch unmissverständlich deutlich, dass es ihm auf den Einbezug *aller Künste* ankam:

»Die Kunst-Studienstätte ist mit ihrem vielfältigen künstlerischen Leben ein sozialer Organismus, und sie ist es gemäß ihren Gründungsintentionen seit dem ersten Tage ihres Bestehens. Wenn bisher die ›Organe‹ sozusagen, durch die dieser Organismus wirkt, Malerei, Plastik und Graphik sind, so bestand ebenso von Anfang an die Konzeption dahin, dass im Laufe der Zeit weitere ›Organe‹ sich hinzugesellen und mitwirken: die Eurythmie, die Sprachgestaltung, die Musik und die

⁴²³ Pütz 12/1970, 4. Ebenso in Pütz 11/1972, 4 und Pütz und Pütz 1977, 3

⁴²⁴ Pütz 12/1970, 5.

Architektur. Des Weiteren ist in der Konzeption Offenheit dafür, dass sich entsprechende Kunsthandwerker auf dem Gelände ansiedeln, die dann selbständig ihre Arbeit betreiben würden [...], jedoch offen dafür sind, dass daran interessierte Menschen aus der Kunst-Studienstätte bei ihnen zeitweise arbeiten können.«⁴²⁵

Die verschiedenen Künste versteht Pütz hier als einzelne »Organe«, die im umfassenden »sozialen Organismus« der Kunst-Studienstätte eines Tages zu einem Ganzen vereint werden sollen. Diese Auffassung war in Steiners ganzheitlichem Kunstbegriff vorgebildet⁴²⁶. Pütz hatte »von Anfang an« das Ziel, mit der Kunst-Studienstätte Ottersberg, einen Ort entstehen zu lassen, an dem alle Künste vereint würden, um zu einem umfassenden menschenbildend-pädagogischen, therapeutischen und sozial-gestaltenden Wirken der Kunst beitragen zu können. Dem entsprechend schrieb auch Rose Maria Pütz im April 1974 in einer Schrift für die Dozenten und Studierenden der Kunst-Studienstätte Ottersberg:

»In der Konzeption der Freien Kunst-Studienstätte ist für die Zukunft insofern eine Ausweitung vorgesehen, als weitere Künste für die Ausbildung einbezogen werden sollen. Es ist an Eurythmie, Musik und Architektur gedacht. Aus diesem Grund war der Erwerb von Grundstücken ein vorrangiges Anliegen.«⁴²⁷

Tatsächlich kam es erst im Oktober 1987 zur Einrichtung des Studienganges

»Kunsttherapie/Kunstpädagogik – Studienrichtung Schauspiel- mit Sprechkunst«⁴²⁸

unter der Leitung der Schauspielerin Gisela Spörri-Hessenbruch. Im Jahr 1991 erinnerten Rose-Maria Pütz und der damalige Leiter der Kunst-Studienstätte

⁴²⁵ Pütz 1973, 13. Wiederveröffentlicht in: *Stil. Goethanistisches Bilden und Bauen*. XXIX. Jahrgang. Heft. Epiphanias 2007/2008.

⁴²⁶ Wie schon in Kap. 2.2.2 dargelegt hatte Steiner die sieben Künste Baukunst, Plastik, Tanz, Malerei, Musik, Theater und Poesie als zusammengehöriges Ganzes angesehen.

⁴²⁷ Rose Maria Pütz: »Vor sieben Jahren – im Mai 1976 – wurde...« o.T. Typoskript. 6 Seiten. Datiert auf den April 1974.

⁴²⁸ Siehe: Rose Maria Pütz: *Die Daten zum Werdegang der Freien Kunst-Studienstätte*. Typoskript vom Mai 1991, 7. Und Rose Maria Pütz: *Die Freie Kunst-Studienstätte Ottersberg - Chronologische Übersicht*. Typoskript vom Juni 1991, 1. Und inhaltlich: Gisela Spörri-Hessenbruch: *Schau- und Spielkunst. Menschendarstellungskunst. Eine anthroposophische Auseinandersetzung im Dienste der Spiritualisierung der Kunst*. 1. Aufl. 1984, 2. Aufl. Bietigheim 1986.

Ottersberg Jürgen Matheß in ihrer Schrift *Die Konzeption der Freien Kunst-Studienstätte Ottersberg* nochmals daran:

»Das große Ziel der Hochschule ist eine ›Universitas der Künste‹. Damit ist gemeint, die Einrichtung der erforderlichen Studiengänge zielhaft anzustreben.«⁴²⁹

In dieser Zeit, Ende der 80er/Anfang der 90er Jahre wurden weitere Studiengänge konzeptioniert, der Studiengang

»Kunsttherapie/Kunstpädagogik – mit der Studienrichtung Eurythmie«⁴³⁰,

der Studiengang

»Therapeutisches und künstlerisches Bauen«⁴³¹

und der Studiengang

»Kunsttherapie/Kunstpädagogik Studienrichtung Musik mit Bewegungskunst«⁴³².

Dies waren seinerzeit erste Entwürfe. Im Ganzen hätten sich in Ottersberg eines Tages in etwa folgende Studiengänge ergeben können:

Kunsttherapie/Kunstpädagogik – Studienrichtung bildende Kunst.

Kunsttherapie/Kunstpädagogik – Studienrichtung Schauspiel- mit Sprechkunst.

Kunsttherapie/Kunstpädagogik – Studienrichtung Eurythmie und Tanz.

Kunsttherapie/Kunstpädagogik – Studienrichtung Musik und Gesang.

⁴²⁹ Siehe: Rose Maria Pütz und Jürgen Matheß: *Die Konzeption der Freien Kunst-Studienstätte Ottersberg. Kurzfassung*. Typoskript vom März 1991, 4.

⁴³⁰ *Kurzbeschreibung der Lehrinhalte: Studiengang: Kunsttherapie/Kunstpädagogik - mit der Studienrichtung Eurythmie*. Keine Verfasserangabe und kein Datum. Typoskript 11 Seiten. Vermutlich in der Zeit um 1987 verfasst.

⁴³¹ *Antrag für den Aufbau eines Ergänzungsstudiengangs ›Therapeutisches und künstlerisches Bauen‹ als Modellversuch*. Keine Verfasserangabe. Kein Datum. Typoskript 17 Seiten. Vermutlich in der Zeit um 1987 verfasst. Auf Seite 12 dieses Skripts heißt es unter der Überschrift »Integration des Studienganges in die Fachhochschule Ottersberg«: »Die Kunst-Studienstätte Ottersberg bezieht in ihrer Konzeption über das soziale Wirken der Kunst die Integration sämtlicher Kunstgattungen mit ein. Hier bildet die Architektur einen wichtigen Bestandteil. Der oben geschilderte Aufbau des Ergänzungsstudiums ›Therapeutisches und künstlerisches Bauen‹ ist darauf angelegt, der Integration der Künste Rechnung zu tragen.«

⁴³² Im Nachlass von Siegfried und Rose Marie Pütz fand sich ein Blatt mit der Überschrift »Anlage 4 Fachprüfungen sowie Art und Anzahl der Prüfungsleistungen nach § 14 Abs. 3: A. Studiengang: KUNSTTHERAPIE/KUNSTPÄDAGOGIK d) Studiengang Musik mit Bewegungskunst.« Es muss sich um ein Fragment einer Kurzbeschreibung der Lehrinhalte für den Studiengang *Kunsttherapie/Kunstpädagogik Studienrichtung Musik und Bewegungskunst* halten.

Kunsttherapie/Kunstpädagogik – Studienrichtung Architektur und Innenarchitektur.

Der Begriff Kunsttherapie hätte dann – im Sinne der Intentionen von Siegfried Pütz – alle Künste umfasst. Doch hatte schon Siegfried Pütz selbst den Begriff Kunsttherapie schwammig gebraucht. Als 1977 die *Blätter zur Berufskunde – Kunsttherapeut*, herausgegeben von der *Bundesanstalt für Arbeit*, verfasst von Siegfried und Rose Maria Pütz erschienen, die in allen *Berufsinformationszentren (BIZ)* Deutschlands bis zum Ende der 90er Jahre in immer neuen Auflagen auslagen, bezog sich der Begriff Kunsttherapie allein auf die bildenden Künste. Dort lautete der erste Satz:

»Die Aufgabe des Kunsttherapeuten ist es, mit Hilfe künstlerischer Mittel – mit der Kunst als Medium – zu erziehen, zu bilden und zu heilen. Die Ausbildung zum bildenden Künstler ist daher die unerlässliche Voraussetzung für den Kunsttherapeuten.«⁴³³

Doch war der Text, wie Siegfried Pütz 1977 festhielt, Ergebnis eines langen Ringens mit den Herausgebern um die richtigen Formulierungen⁴³⁴. Der Begriff Kunsttherapie wurde in Ottersberg also oftmals mit Bezug allein auf die bildenden Künste gebraucht. Im tieferen Sinne sollte er aber alle Künste mit einbeziehen. Eine klare Terminologie war das nicht.

⁴³³ Siegfried und Rose Maria Pütz: *Blätter zur Berufskunde. Band 2. Kunsttherapeut*. Herausgegeben von der Bundesanstalt für Arbeit, Nürnberg, Bielefeld 1977, 1. – Nach dem Tod von Siegfried Pütz im Jahr 1979 wurden die weiteren Auflagen der *Blätter zur Berufskunde Kunsttherapeut/Kunsttherapeutin* (mir liegen die 3. Auflage von 1982, die 5. Auflage von 1988 und die ebenfalls 5. Auflage von 1989 vor) von Rose Maria Pütz allein herausgegeben. Auch darin wird der Begriff Kunsttherapie auf die bildenden Künste bezogen. Erst mit der 6. und wohl letzten Auflage von 1996 kommt es zu einer vollständigen Umarbeitung des Textes unter Mithilfe von Hildegard Pütz und Hermanus Westendorp. Der Titel dieser Neuauflage lautet dann: *Blätter zur Berufskunde. Diplom-Kunsttherapeut/Diplom-Kunsttherapeutin, Kunst- und Gestaltungstherapeutin, Anthroposophischer Kunsttherapeut/Anthroposophische Kunsttherapeutin*. Nunmehr wurden erstmals auch andere Auffassungen von Kunsttherapie einbezogen, namentlich die *Integrative Kreativitätstherapie* von Hilarion Petzold, Johanna Sieper und Ilse Orth. Wohl durch diesen Einfluss wurde dann auch der Fokus auf die bildenden Künste geöffnet. In schwammiger Weise werden schon in der Einleitung »Klang, Bewegung, Sprache« (S. 5) erwähnt. Im Kontext der *Integrativen Kreativitätstherapie* werden dann die »verschiedenen kreativen Medien – Farben, Ton, Puppen, poetische Formen – und die verschiedenen künstlerischen Methoden – Tanz, Bildnerisches, Musik, dramatisches Spiel usw.« (S. 7) erwähnt. Eine Klärung der Frage, was der Begriff *Kunsttherapie* denn nun eigentlich zu bedeuten habe, fehlt.

⁴³⁴ Im Nachlass fand sich eine Kopie eines kleinen Aufsatzes von Siegfried Pütz, der vermutlich in der Zeitschrift *Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland* nach dem Juli 1977 erschienen ist, in dem Pütz diese Schwierigkeiten mit den Herausgebern erwähnt.

2.3.6 Der Künstler der Zukunft

Für Siegfried Pütz war das *Soziale Wirken der Kunst* nicht etwa eine spezifische Form des Wirkens mit der Kunst. Es war nicht etwas, was etwa neben einer anderen, vermeintlich freien Kunst als ein besonderes Aufgabenfeld der Kunst bestehen würde. Sondern mit dem Begriff *Soziales Wirken der Kunst* wollte Pütz verdeutlichen, was seiner Auffassung nach grundlegender, seit Urzeiten bestehender Auftrag der Kunst war: das soziale, menschenbildend-pädagogische, therapeutische Wirken. Dies machte er bereits im Oktober 1966 mit seinem Aufsatz *Soziales Wirken der Kunst* unmissverständlich klar:

»Seit eh und je war es die Aufgabe der Kunst, jene für die Gesundheit des ganzen Menschen unerlässliche Gefühlsbildung zu bewirken. [...]

Man sträubt sich heute vielfach, die Kunst in eine Sozialbeziehung zu setzen und meint, der Kunst würde ein ›Zweck‹ zgedacht, wenn von ihrem Sozialwirken die Rede ist. Man übersieht dabei, dass auch heute die Kunst sich nur aus den gleichen Quellen speisen kann, wie seit Urtagen ihres Bestehens. Nur unser heute so beziehungsloses Denken über die Kunst - das bis zur völligen sozialen Isolierung eines lebensabsentigen ›L'art pour l'art‹-Standpunktes führen kann - ist ein Novum im Kunstempfinden und im Grunde der Kunst ganz ungemäß.

Es hat sich das herausgebildet erst seit der Zeit, da über die ›Aufklärung‹, den Positivismus der materialistischen Naturwissenschaft und das Heraufkommen des technischen Zeitalters die Kunst schließlich vom allgemeinen Leben abgedrängt und in die heutige soziale Isolierung geführt wurde. Die Kunst nach einem ›L'art pour l'art‹ zu betrachten, ist im eigentlichen Sinne nicht nur überhaupt nicht modern, sondern eine Replik des in vieler Hinsicht illusionsreichen Denkens der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Studiert man die Geschichte der Kunst seit ihrem Bestehen nicht aus der Anschauung eines intellektualisierten Aesthetizismus, sondern phänomenologisch, dann ergibt sich ihre durch die Jahrtausende währende Sozialmission unmittelbar von selbst. Das ästhetisierende Verhältnis zur Kunst, das sich aus vor-

dergründigen Prinzipien und Kriterien herausgebildet hat, ist neu; das aller Kunst immanent einverwobene Sozialwirken jedoch so alt wie sie selbst.«⁴³⁵

Der Begriff *L'art pour l'art* wurde 1836 von dem französischen Philosophen Victor Cousin geprägt und insbesondere von dem französischen Romancier Theophile Gautier vertreten. Die Kunst, so will dieser Begriff sagen, sei allein sich selbst verpflichtet. Sie solle und dürfe sich nicht in den Dienst kirchlicher, politischer, moralischer oder auch ästhetisch-bildender Zwecke (etwa im Sinne Schillers) stellen. Die Kunst habe keine Zwecke, die außerhalb ihrer selbst lägen. Sie habe ihren Zweck in sich selbst. Der Künstler sei allein dem Ästhetischen, aber nichts und niemandem sonst verpflichtet. Er sei auch moralisch vollkommen frei⁴³⁶. Pütz vertrat demgegenüber die Auffassung, dass die Kunst seit ihrem Bestehen den ›Zweck‹ habe, menschenbildend, das Empfinden und die Moral ausbildend, und d.h. sozial, pädagogisch und therapeutisch zu wirken. Deshalb war der Begriff *L'art pour l'art* für ihn der Gegenbegriff schlechthin⁴³⁷. Pütz hielt die Haltung des *L'art pour l'art* für eine Fehlentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts. Alle Formen von Kunst, die nicht ausdrücklich pädagogisch-therapeutisch-sozialgestaltend ausgerichtet waren, bezeichnete Pütz folglich als *L'art pour l'art*. Sein soziales Wirken der Kunst charakterisierte er 1973 in gezielter Gegensatzung als »*L'art pour l'homme*«⁴³⁸. Was Pütz wohl nicht bekannt war, ist, dass dieser Begriff schon Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Dichter Ivan Goll im Rahmen einer von ihm skizzierten Abfolge von der *L'art pour Dieu* über die *L'art pour l'art* zur *L'art pour l'homme* geprägt, dann von dem Kunsthistoriker Max Sauerlandt in seinem Vortrag *Die Kunst der letzten 30 Jahre* von

⁴³⁵ Siegfried Pütz: *Soziales Wirken der Kunst*. 1. Teil. In: *Mensch und Baukunst. Eine Korrespondenz*. 16. Jg. Heft 1. 1966, 16. Weitere Veröffentlichung in: Hans Rudolf Niederhäuser, Johannes Kiersch (Hgs.): *Lebenskunde muss aller Unterricht geben*. Sonderdruck aus ›Die Menschenschule‹ Nr. 7/8/9 1971. Basel 1971, 73.

⁴³⁶ Vgl. Brockhaus 2009, Stichwort *L'art pour l'art*.

⁴³⁷ In diesem Begriffsverständnis ist Pütz wohl maßgeblich von Hans Sedlmayr beeinflusst, der den Begriff *L'art pour l'art* in gleicher Weise gebrauchte. Siehe: Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948, 213.

⁴³⁸ Pütz 10/73, 3.

1933⁴³⁹ aufgegriffen und schließlich 1947 in Willi Baumeisters *Das Unbekannte in der Kunst* erläutert worden ist:

»Der bei Sauerland dem ›l'art pour l'art‹ folgende Begriff der ›Kunst für den Menschen‹ birgt einesteils einen noch erweiterten Freiheitsbegriff für den Künstler und seine Formen der Äußerung innerhalb seiner Produktion. Er birgt aber auch zugleich die Verpflichtung dem Menschen gegenüber, die Echtheit der Empfindungen für sich und alle zu gewährleisten, das heißt eine untrügliche und unbestechliche Membrane zu sein, das Weltgewissen instinkthaft zu vertreten.«⁴⁴⁰

Vor dem Hintergrund, der seit Anfang des 19. Jahrhunderts aufgekommenen Auffassung einer L'art pour l'art war Pütz' Verständnis der Kunst als einer sozial, pädagogisch und therapeutisch wirkenden Verwandlungskraft ein Novum. Er selbst verstand seine Auffassung jedoch als Rückbesinnung auf das, was die Kunst schon immer gewesen sei. Gemessen an der seit Anfang des 19. Jahrhunderts herausgebildeten Auffassung des L'art pour l'art gab Pütz den Begriffen *Kunst* und *Künstler* 1966 eine *neue* Bedeutung. Nach seiner eigenen Auffassung aber gab er diesen Begriffen die ihnen eigene, implizit immer schon vorhandene, *uralte* Bedeutung zurück, nämlich dass die Kunst schon immer dazu dagewesen sei, um die seelische Konstitution des Menschen auszubilden, Einseitigkeiten auszugleichen, psychische Krankheiten zu heilen und so letztlich die Grundlagen für ein gemeinschaftliches Zusammenleben der Menschen zu legen. Das ist es, was Pütz als menschenbildend-pädagogischen, therapeutischen und sozialgestaltenden Urauftrag der Kunst verstand. Aus seiner Sicht sprach er nur zur Verdeutlichung vom *Sozialen Wirken der Kunst*. Im Grunde meinte er die Kunst an sich. Er sprach verdeutlichend vom *sozialen Künstler* und vom *Kunsttherapeuten*, aber im Grunde meinte er den Künstler an sich. Der L'art pour l'homme-Künstler, der Kunsttherapeut war für Siegfried Pütz der Künstler der Zukunft⁴⁴¹.

⁴³⁹ Max Sauerlandt: *Die Kunst der letzten 30 Jahre*. Herausgegeben durch Harald Busch. Berlin 1935, 25-27.

⁴⁴⁰ Willi Baumeister: *Das Unbekannte in der Kunst*. Stuttgart 1947, 90.

⁴⁴¹ Rose Maria Pütz hat 1987 nicht nur den Studiengang *Kunsttherapie/Kunstpädagogik Schauspiel mit Sprechkunst* eingeführt, wie oben schon dargelegt wurde, sondern auch den Studiengang *Freie bildende Kunst* (siehe: Rose Maria Pütz: *Die Freie Kunst-Studienstätte Ottersberg. Chronologische Übersicht*. In: *Evolution. Ottersberger Schriftenreihe für Kunst und Kunsttherapie*. 1993, Heft 1, 8).

2.3.7 Der künstlerische Sinn

Am 25. März 1923 hielt Rudolf Steiner im Stuttgarter Siegle-Haus einen öffentlichen Vortrag mit dem Titel *Pädagogik und Kunst*. Da Kinder und Jugendliche zu dem Vortrag nicht zugelassen waren, hatte sich der damals 15jährige Siegfried Pütz, seinerzeit Schüler der ersten Waldorfschule in Stuttgart, bereits vor Beginn des Vortrages in den Saal geschlichen und hinter einem Vorhang versteckt⁴⁴². Der Vortrag steht im Kontext der Entwicklung der Pädagogik Rudolf Steiners, die seit 1907 vorgedacht war und seit 1919 an den ersten Waldorfschulen realisiert wurde⁴⁴³. In dem Vortrag geht es um grundlegende pädagogische Fähigkeiten, die der Waldorflehrer nach Steiners Auffassung entwickeln sollte.

Demnach bedürfe der Pädagoge, um im Sinne der Entwicklung des Kindes helfen zu können, eines besonderen »Organs«, eines Organs, das »zur wahren Menschenerkenntnis führt«⁴⁴⁴. Durch dieses »Organ«, durch diesen »Sinn«⁴⁴⁵ sollte das Kind oder der Jugendliche bis in seine tiefsten Wesensschichten hinein erfasst werden können. Steiner lokalisiert dieses Wahrnehmungsorgan, diesen Sinn zwischen zwei anderen Wahrnehmungsfähigkeiten, einerseits den physischen Sinnen mittels derer die »äußere Natur« erkannt werden kann, andererseits den geistigen Organen, die zur Erkenntnis der »geistigen Welt«⁴⁴⁶ führen können. Schiller wird in diesem Vortrag als Leitfigur einer *Ästhetischen Erziehung* herausgestellt⁴⁴⁷ und so denkt Steiner hier im Duktus Schillers⁴⁴⁸. Der Sinnespol

Doch die Einführung eines Studienganges *Freie bildende Kunst* entsprach keineswegs den Intentionen von Siegfried Pütz. Der sogenannte *freie bildende Künstler*, der sein ganzes Sinnen und Trachten allein auf die Kunst ausrichtete, also der *L'art pour l'art*-Künstler, war für Pütz eine Fehlentwicklung des 19. Jahrhunderts, die leider bis in das 20. Jahrhundert hinein fortgewirkt hatte, nun aber durch den *L'art pour l'homme*-Künstler, also den Kunsttherapeuten überwunden werden sollte.

⁴⁴² Siehe: Kurt Herold Lampe: *Siegfried Pütz *15.10.1907, †21.2.1979*. (Nachruf). In der Zeitschrift: *Lehrerrundbrief. Bund der Freien Waldorfschulen*. 1979, Heft 1, S. 108. Siehe auch: Ralf Jäger: *Der Impuls des sozialen Wirkens der Kunst* von Siegfried Pütz. In: *Stil. Goethanistisches Bilden und Bauen*. XXIX. Jahrgang, Heft. Epiphantias 2007/2008, 5-13.

⁴⁴³ Steiners erster Aufsatz zur Pädagogik lautete *Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft* und entstammte dem Jahr 1907.

⁴⁴⁴ Rudolf Steiner: *Anthroposophische Menschenkunde und Pädagogik*. Dornach 1979, 17.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd. 24.

⁴⁴⁸ Steiners durch die Jahre anhaltende Begeisterung für Schiller – von seiner ersten erkenntnistheoretischen Schrift *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung*, mit

und der Geistespol seien für sich genommen als Vereinseitigungen zu verstehen, die jeweils nicht zum Menschen selbst, d.h. zum Menschen in der Mitte zwischen Sinneswelt und Geisteswelt führen könnten:

»Wenn wir bloß die äußere Natur durch unsere Sinne erkennen, kommen wir aus den schon angedeuteten Gründen nicht an den Menschen heran. Wenn wir bloß das Geistige erkennen [...], so müssen wir gewissermaßen den [geistigen] Sinn hinaufführen in solche Geist- und seelischen Höhen, dass das Unmittelbare des Menschen, wie er vor uns in der Welt steht, dahinschwindet.«⁴⁴⁹

Steiner fragt dann, welches der Sinn ist, durch den wir »zur Menschenwesenheit, die unmittelbar vor uns in der Welt steht«⁴⁵⁰, vordringen können.

»Nun, kein anderer ist dieser Sinn als derjenige, der uns als Menschen auch verliehen ist für das Auffassen der Kunst, der künstlerische Sinn, der Sinn, der uns überliefern kann jenes Scheinen des Geistes in der Materie, das uns als Schönes sich offenbart, das uns in der Kunst entgegentritt. Dieser künstlerische Sinn ist zu gleicher Zeit der Sinn, der uns den Menschen unmittelbar in der Gegenwart in seiner Wesenheit erkennend ergreifen lässt, so dass diese Erkenntnis auch unmittelbare Lebenspraxis werden kann.«⁴⁵¹

Indem Steiner hier vom »Scheine des Geistes in der Materie« spricht, das »als Schönes sich offenbart«, klingt nochmals die platonisch-neuplatonische Auffassung von 1909 durch, die Steiner hier mit dem Begriff des *Scheines* von Schiller (1795) verflechtet⁴⁵². Durch die künstlerische Gestaltung des sinnlich gegebenen Materials werde es möglich, dass das Geistige (Ideen, Urbilder) in das Sinnliche hineinscheint. Dann entstehe Schönheit. Doch hatte Steiner nicht einen Rück-

besonderer Rücksicht auf Schiller von 1886 über eine Fülle einzelner Vorträge zu Schiller von 1902-1922 – ist zusammengefasst im Anhang des Buches *Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Als Nachwort Ausführungen Rudolf Steiners über Wesen und Bedeutung von Schillers Ästhetischen Briefen*, Stuttgart 1961. Siegfried Pütz hat dieses Buch vermutlich seit 1963 rezipiert.

⁴⁴⁹ Ebd., 18.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Zum Scheinbegriff Schillers siehe im 26. Brief seiner *Schriften über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

bezug auf eine platonisch-neuplatonische Kunstauffassung im Auge⁴⁵³, ebenso wie sich schon Schiller von Platons Auffassung abgesetzt hatte. Vielmehr wollte Steiner darauf hinaus, dass der Künstler über die besondere Fähigkeit verfüge, den Bereich der Mitte wahrzunehmen. Durch die gewöhnlichen Sinne werde das sinnlich Gegebene wahrgenommen⁴⁵⁴. Durch die geistigen Sinne – sofern ausgebildet – werde das Geistige selbst als Geistiges (das Wesen einer Sache oder die Idee einer Sache) wahrgenommen⁴⁵⁵. Der Künstler aber stehe im Reich der Mitte, wo er beide Pole in ihren Vereinseitigungen vermeidet. Im Reich der Mitte, oder, wie es Schiller nennt, im »Reich des schönen Scheins«⁴⁵⁶ oder im »fröhlichen Reiche des Spiels«⁴⁵⁷ fließen Geistiges und Irdisch-Sinnliches ineinander. Dies ist es, was der Künstler schaffend hervorbringe. Und dies ist es auch, was er nach Auffassung Steiners mit dem künstlerischen Sinn wahrzunehmen vermöge: das Reich der Mitte.

Wer über den künstlerischen Sinn verfügt, sei in der Lage, den gegenwärtigen Menschen, den Menschen in der Mitte zwischen Sinnlichkeit und Geist zu erfassen:

»Dieser künstlerische Sinn ist zu gleicher Zeit der Sinn, der uns den Menschen unmittelbar in der Gegenwart in seiner Wesenheit erkennend ergreifen lässt, so dass diese Erkenntnis auch unmittelbare Lebenspraxis werden kann.«⁴⁵⁸

⁴⁵³ Zu Steiners Auseinandersetzung mit Plotin siehe: Johann Wolfgang von Goethe: *Naturwissenschaftliche Schriften. Fünfter Band*. Mit Einleitungen, Fußnoten und Erläuterungen im Text herausgegeben von Rudolf Steiner. 1. Aufl. vermutlich 1897. Fotomechanischer Nachdruck. Dornach 1982, 497. Ebenso in: Rudolf Steiner: *Goethe. Sprüche in Prosa*. Gesammelt, zusammengestellt und mit Kommentaren versehen in den Jahren zwischen 1883 und 1897 von Rudolf Steiner. Stuttgart 1967, 165.

⁴⁵⁴ Zu Steiners Sinneslehre siehe: Rudolf Steiner: *Zur Sinneslehre*. Themen aus dem Gesamtwerk. Ausgewählt und herausgegeben von Christoph Lindenberg. Stuttgart 1980. Und: Rudolf Steiner: *Anthroposophie. Ein Fragment aus dem Jahre 1910*. Dornach 1980.

⁴⁵⁵ Zur Entwicklung der sogenannten geistigen Sinne hat Steiner viele Anregungen gegeben. Grundlegend ist: Rudolf Steiner: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* Dornach 2000. Sodann: Rudolf Steiner: *Anweisungen für eine esoterische Schulung. Aus den Inhalten der ›Esoterischen Schule‹*. Dornach 1982.

⁴⁵⁶ Schiller 2009, 123 (27. Brief).

⁴⁵⁷ Schiller 2009, 121 (27. Brief).

⁴⁵⁸ Rudolf Steiner: *Anthroposophische Menschenkunde und Pädagogik*. Dornach 1979, 18.

Tabelle: Steiners Konzept vom künstlerischen Sinn und Schillers drei Prinzipien

Steiners Dreigliederung im Vortrag von 1923	Wahrnehmungsorgane nach Steiner	Schillers drei Reiche	Schillers drei Prinzipien
Geistige Welt	Geistige Sinne	Reich der Gesetze	Formtrieb
unmittelbare Gegenwart	Künstlerischer Sinn	Reich des schönen Scheins/ der Mitte/ des Spiels	Spieltrieb
äußere Natur/ sinnliche Welt	physische Sinne (Auge, Ohr, Geruch etc.)	Reich der Kräfte	Stoff- oder Sachtrieb

Dieser künstlerische Sinn führe aus sich heraus weiter in das Handeln, in das Tun, in die »unmittelbare Lebenspraxis«. Die Ausbildung des künstlerischen Sinnes war für Steiner nicht nur eine Forderung an den Waldorflehrer, sondern auch mit einer der Gründe, warum die künstlerische Betätigung der Kinder in den Waldorfschulen von Anfang an sehr stark gefördert wurde. Verfügt der Lehrer über grundlegende Erfahrungen im Kunstschaffen, so entwickelt sich in ihm der künstlerische Sinn, der sich dann auch im pädagogischen Tun entfalten kann, und zwar insbesondere dann, wenn die Kinder selbst künstlerisch tätig sind. Steiner:

»Lebt man so selber künstlerisch anschauend, künstlerisch empfindend und künstlerisch erziehend und unterrichtend mit dem Kinde, dann offenbart sich einem, wenn das Kind, ungeschickt meinethwillen, mit dem Tone, mit dem Holze, mit der Farbe hantiert, an der plastischen, an der malerischen Tätigkeit des Kindes, welche Anlagen aus dieser besonderen Lebens- und Seelenanlage herauszuholen sind.«⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ Ebd. 26.

Nach Steiners Auffassung wird es durch den künstlerischen Sinn möglich, am anderen Menschen (hier dem Kind) dasjenige zu erfassen, was in diesem angelegt ist, was in diesem zur Entwicklung kommen will. Es handelt sich um einen intuitiven Prozess⁴⁶⁰.

Siegfried Pütz knüpfte mit seiner Auffassung der Anthroposophie in besonderer Weise bei diesem Vortrag Steiners an, den er bereits als 15jähriger aufgenommen hatte. Pütz empfand es als seine zentrale Lebensaufgabe, den künstlerischen Sinn entwickeln zu helfen⁴⁶¹, indem die Menschen zum eigenen Kunstschaffen im Malen, Plastizieren, Singen, Tanzen, Musizieren etc. angeregt werden und ihnen dazu die entsprechenden Möglichkeiten und Hilfestellungen gegeben werden⁴⁶². Die Kunst-Studienstätte Ottersberg war deshalb nicht allein eine Ausbildungsstätte für Kunsttherapeuten, sondern zugleich ein Therapeutikum, an dem Kinder, Jugendliche, Erwachsene und Senioren menschenbildend-pädagogisch-therapeutische Kunstkurse besuchen und an dem Erkrankte die therapeutische Wirkung der Kunst erfahren konnten. Sie war auch eine Weiterbildungs- und Erholungsstätte für Waldorflehrer und Angehörige aller erdenklichen Berufsgruppen, die durch die Kräfte der Kunst Regeneration, Weiterentwicklungsimpulse und Inspiration erfahren wollten⁴⁶³.

2.3.8 Schattenseiten der wahren Kunst

Steiners Vortrag von 1923 kulminierte in folgender für Pütz' ganzes Leben richtungweisender Aussage:

»Echte Kunst ist eben nicht etwas, was bloß an den Menschen herankommt so, dass er es in Seele und Geist ergreifen kann, echte Kunst ist etwas, was den Menschen wachsen, gesunden und gedeihen macht. Echte Kunst war immer ein heil-

⁴⁶⁰ Ebenso hatte Pütz – wie in Kap. 2.3.5 dargelegt – 1970 die besondere Wahrnehmungsfähigkeit des Künstlers beschrieben.

⁴⁶¹ Zum *Künstlerischen Sinn* im Weiteren: Pütz 2/1963, 1; Pütz 9/1964, 10 u. 12; 2/65, 1; 5/65, 8 u. 9; 5/1966, 11; 8/1966, 252, 262 u. 263; 12/70, 6.

⁴⁶² Knapp fasst er dies zusammen in: Siegfried Pütz: *Persönlichkeitsbildung durch schöpferisches Tun*. Als Flyer gedruckt im März 1967. Als kurzer Artikel veröffentlicht in der Zeitschrift: Mensch & Baukunst. Heft 7/1967.

⁴⁶³ Siehe: Pütz 9/1964, 8 u. 11 und wie oben zitiert in der Satzung von 1966.

bringendes Zaubermittel. Derjenige, der so als Erzieher und Unterrichtender die Kunst zu lieben versteht, und der die nötige Achtung hat vor der menschlichen Wesenheit, der wird Kunst als ein heilbringendes Zaubermittel all seinem Unterrichte und seiner Erziehung einzupflanzen in der Lage sein.«⁴⁶⁴

Die Kunst war für Rudolf Steiner also »etwas, was den Menschen wachsen, gesunden und gedeihen macht«, sie war ihm ein »heilbringendes Zaubermittel«. Aber nicht die Kunst im Allgemeinen, sondern nur die »echte Kunst«, oder, wie Pütz sagte, die »wahre Kunst«:

»Wahre Kunst ist – darauf wies Rudolf Steiner immer und immer wieder hin – die große Heilerin, ist ein wirkliches ›Zaubermittel‹.«⁴⁶⁵

Was aber ist unter dieser echten oder wahren Kunst zu verstehen? Das Sprechen von einer wahren Kunst hat seine tieferen Ursprünge in den alten Hochkulturen Babylons, Ägyptens, Griechenlands, Chinas oder auch im christlichen Mittelalter, innerhalb derer sich immer ein je spezifischer Kanon des wahren Kunstschaffens herausgebildet hatte, an dem sich alle Künstler auszurichten hatten. Neu mit Inhalt gefüllt wurde es durch das Akademienwesen Mitteleuropas, das sich seit dem 16. Jahrhundert entwickelt hatte. Dort, wo Kunst zu einem lehrbaren Gegenstand gemacht werden sollte, entwickelten sich künstlerische Methoden und Techniken und festgelegte ästhetische Ideale nach denen Kunst erschaffen werden musste und damit auch die Kriterien, nach denen Kunst beurteilt werden konnte. Nur wenn diese Kriterien erfüllt waren, handelte es sich nach akademischer Auffassung um echte, wahre oder wirkliche Kunst⁴⁶⁶. Doch die Impressionisten und van Gogh, Cezanne, Gauguin und schließlich mit Gewalt Matisse, Braque, Picasso, Kandinsky, Marc, Klee usw. brachen malerisch mit den akade-

⁴⁶⁴ Rudolf Steiner: *Anthroposophische Menschenkunde und Pädagogik*. Dornach 1979, 27.

⁴⁶⁵ Siegfried Pütz: *Rundbrief. Bemühungen zur Anregung, bzw. zur Realisierung einer umfassend gemeinten Kunst-Bildungsstätte*. 9/1964, 1. Pütz zitiert Steiners Aussage in: Siegfried Pütz: *Denkschrift über Begründung, Konzeption und Ausbildungsform der Kunststudienstätte Ottersberg. Freie Hochschule für soziales Wirken der Kunst*. Ottersberg 9/1974, 5.

⁴⁶⁶ Zur Ausprägung eines Kanons der Kunst seit der Renaissance siehe: Werner Hofmann: *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1957, 12.

mischen Idealen des 19. Jahrhunderts⁴⁶⁷. Diesen Impetus beschrieb Kasimir Malewitsch zwischen 1915 und 1920 mit provokativem Lob für die Erneuerer:

»Eine kolossale Willenskraft war notwendig, um alle Regeln zu übertreten und die grob gewordene Haut von der Seele des Akademismus herunterzureißen und dem ›gesunden Verstande‹ ins Gesicht zu spucken. Ehre ihnen!«⁴⁶⁸

Auch in der Literatur⁴⁶⁹, dem Schauspiel⁴⁷⁰, der Musik⁴⁷¹, dem Tanz⁴⁷², der Architektur⁴⁷³ usw. erfolgten auf je eigene, aber ähnliche Weise Brüche mit den Traditionen des 19. Jahrhunderts. Die vollkommen neue, sich radikal auf die Wurzeln des Kunstschaffens besinnende Herangehensweise führte zu anderen Kunsterlebnissen in Malerei, Musik, Tanz usw. Seitdem, also etwa seit dem Jahr 1908, war ein Sprechen von wahrer, echter, großer, hoher, wirklicher oder ernster Kunst meist ein Rückbezug auf die Kunstideale des 19. Jahrhunderts und damit zugleich eine Abgrenzung von der modernen Kunst, bisweilen eine implizite Verurteilung der modernen Kunst als Unkunst oder Nicht-Kunst⁴⁷⁴.

Steiner selbst hatte jedoch, seit 1888 zunächst von Seiten der Theorie⁴⁷⁵, ab 1907 auch als praktischer Künstler, eine eigene Kunstauffassung entwickelt. Er war selbst zum Bildhauer, Architekten, Maler, Tänzer, Graphiker, Dichter,

⁴⁶⁷ Viele Erneuerer der Malerei wie Wassily Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers hatten selbst an Kunstakademien oder wie im Falle Franz Marcs zeitweise bei akademischen Lehrern studiert. Siehe: Dittmann 1993, 81. Zum Akademismus siehe Kap. 2.1.1.

⁴⁶⁸ Zitiert nach: Carl Einstein, Paul Westheim (Hgs.): *Europa. Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*. 1. Aufl. Potsdam 1925. Fotomechanischer Nachdruck Leipzig und Weimar 1984, 144.

⁴⁶⁹ Siehe dazu die bis heute maßgebliche Sammlung expressionistischer Dichtung aus dem Jahr 1920: Kurt Pinthus (Hg.): *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. 1. Aufl. 1920. Erweiterte Neuauflage 1955. Hamburg 1993.

⁴⁷⁰ Siehe: Jens Roselt: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. 1. Aufl. 2005. 2. Aufl. Berlin 2009.

⁴⁷¹ Siehe dazu z.B.: Siegfried Mauser, Matthias Schmidt (Hgs.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925*. Laaber 2005.

⁴⁷² Beginnend mit Isadora Duncan über die Impulse von Emile Jacques-Dalcroze und Rudolf von Laban bis zu Gret Palucca und weiteren mehr. Siehe: Hedwig Müller, Patricia Stockmann: »...jeder Mensch ist ein Tänzer.« *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen 1993.

⁴⁷³ Z.B. seit 1919 mit dem Bauhaus. Siehe: Frank Whitford: *The face of the twentieth century. Bauhaus*. Written and narrated by Frank Whitford. Produced by Julia Cave. DVD 2007.

⁴⁷⁴ Siehe Kap. 2.1.1.

⁴⁷⁵ Siehe Kap. 2.2.2.

Schauspiellehrer, Regisseur und Intendanten geworden⁴⁷⁶. Seine Kunstauffassung hatte er in unzähligen Vorträgen immer weiter entwickelt⁴⁷⁷. Als eines der Hauptelemente von Steiners Kunstauffassung kann man das Zurückgehen auf die schöpferischen Kräfte ansehen, die sich lebendig-metamorphosierend entwickeln⁴⁷⁸. Hierin war Steiner von Goethes Metamorphosenidee beeinflusst. Ob darin eher ein Zusammenklang mit der Formensprache des Jugendstils oder mit der Betonung des Spontanen, Intuitiven, Prozessualen bei modernen Künstlern zu sehen ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Jedenfalls findet sich in Steiners Rückbezug auf Goethes Farbenlehre und die Grundfarben ein Gleichklang zu ähnlichen Bestrebungen zuerst bei den *Fauves* (Matisse, de Vlaminck usw.), dann bei Franz Marc, August Macke oder Wassily Kandinsky⁴⁷⁹. Auch in seiner neuartigen malerischen Herangehensweise, »die Zeichnung aus der Farbe herausholen«⁴⁸⁰, stand Steiner der modernen Kunst näher, als dem Akademismus des 19. Jahrhunderts. Wenn Steiner von »echter Kunst« sprach, meinte er wohl nicht so sehr das, was er selbst erschaffen hatte, sondern er wollte ein Ideal aussprechen, welches seiner Meinung nach ein durch die anthroposophischen Erkenntnisse erneuertes Kunstschaffen in Zukunft erreichen sollte. So griff es zunächst 1961 auch Siegfried Pütz auf:

⁴⁷⁶ Zu Steiners künstlerischer Entwicklung siehe: Hagen Biesantz, Arne Klingborg: *Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners*. Dornach 1978. Walter Kugler: *Rudolf Steiner und die Anthroposophie*. 1. Aufl. 1978. 2. Aufl. Köln 1991, 93-198. Mike Schuyt, Joost Elffers, Peter Ferger: *Rudolf Steiner und seine Architektur*. Köln 1980. Walter Kugler: *Von einem Knaben der immer Zeichnen musste... Über eine kürzlich aufgefundene Zeichnung Rudolf Steiners*. In: *Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe. Veröffentlichungen aus dem Archiv der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung*. Dornach. Ostern 1984, Heft Nr. 83/84. S. 40-44. Hella Wiesberger, Walter Kugler (Hg.): *Im Mittelpunkt der Mensch. Eine Einführung in die ausgewählten Werke Rudolf Steiners*. Frankfurt am Main 1986. Rudolf Steiner: *Das malerische Werk*. Dornach 2007. Rudolf Steiner: *Das plastische Werk*. Dornach 2011. Rudolf Steiner: *Das graphische Werk*. Dornach 2005. Der Übergang Steiners vom Vortragsredner und Philosophen zum Künstler setzte mit dem Münchner theosophischen Kongress im Jahr 1907 ein. Siehe: Karl Lierl, Florian Roder (Hgs.): *Anthroposophie wird Kunst. Der Münchner Kongress 1907 und die Gegenwart. Eine Dokumentation der Veranstaltungen der Anthroposophischen Gesellschaft in München nach hundert Jahren*. München 2008. Thomas Wagner: *Rudolf Steiner. Wie Anthroposophie die Kunst inspiriert*. In: *art. Das Kunstmagazin*. Juni 2010, 42-51.

⁴⁷⁷ Zentral ist der Band: Rudolf Steiner: *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*. Dornach 1986. Brilliant ist die überschauende Zusammenfassung in: Manfred Krüger: *Anthroposophie und Kunst. Zur Ästhetik Rudolf Steiners*. Dornach 1988.

⁴⁷⁸ Weiteres in Kap. 2.2.2.

⁴⁷⁹ Siehe: Susanna Partsch: *Marc*. Köln 2005, 25ff.

⁴⁸⁰ Rudolf Steiner: *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*. Dornach 1986, 186. – Siehe auch Kap. 2.2.6 dieser Arbeit.

»Rudolf Steiner hat nichts Geringeres getan, als der Kunst überhaupt wieder die Wege zu weisen, auf denen sie in unserer Zeit und in weiterer Zukunft wieder dazu kommen kann, sich mit Recht Kunst zu nennen!«⁴⁸¹

Doch verband sich Pütz' Begeisterung für Steiners auf die Zukunft gerichteten Kunstimpuls mit den restaurativen, dezidiert anti-modernistischen und reaktionären Impulsen der 50er Jahre, namentlich von Hans Sedlmayr. Sedlmayr hatte in seinem 1948 erschienenen Buch *Verlust der Mitte* eine Analyse ausgewählter Werke der Baukunst und Malerei von 1760 bis etwa 1925 vorgenommen, um anhand derer aufzuweisen, dass die moderne Menschheit schrittweise ihre Mitte verloren habe⁴⁸². Dabei lieferte Sedlmayr eine ätzende Kritik der modernen Kunst, indem er selektiert formale Gestaltungsprinzipien oder inhaltliche Ausrichtungen der modernen Architektur und Malerei aufgriff und so ins Negative wendete, dass seine These vom Verlust der Mitte scheinbar ihre Bestätigung fand⁴⁸³. Sein Buch ist gleich nach seinem Erscheinen durch den Kunsthistoriker Werner Haftmann als wissenschaftlich nicht haltbar herausgestellt worden⁴⁸⁴. Allein der ungeheure öffentliche Erfolg des Buches, bis 1951 war bereits eine vierte Auflage nötig geworden, bis 1965 waren 180.000 Exemplare verkauft⁴⁸⁵, hatte jahrzehntelang immer wieder auch von fachwissenschaftlicher Seite die Auseinandersetzung mit Sedlmayrs Thesen unerlässlich gemacht⁴⁸⁶. Heute muss

⁴⁸¹ Siegfried Pütz: *Erste Notizen für einen Vortrag ›Rudolf Steiner als Künstler‹ (veranlasst und gedacht, um für die Aufgabe, vor den Schülern d. Oberstufe d. Rudolf-Steiner-Schule Ottersberg anlässlich des 100. Geburtstages Rudolf Steiners einen Vortrag zu halten, die Grundlagen zu gewinnen.)* Manuskript in einem Din A 5-Notizbuch, 62 Seiten. Einzusehen im Archiv der FH Ottersberg, 1961, 9.

⁴⁸² Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. Salzburg 1948.

⁴⁸³ Ebd. 145.

⁴⁸⁴ Haftmann kritisierte Sedlmayrs Methodik schon 1948 treffend und zu Recht als subjektiv, selektiv und der Gesamtheit des historischen Entwicklungsverlaufs nicht gerecht werdend auf dem 2. *Deutschen Kunst-historikertag* in München. Sedlmayr, der anwesend war, wich dieser Kritik geschickt aus. Siehe: *Bericht über den 2. Deutschen Kunst-historikertag, München 5.-9.9.1948. Aussprache zur modernen Kunst*. In: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*. Heft 2, Nürnberg 1949, 227.

⁴⁸⁵ Nach: Gerda Breuer (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Modern in den 50er Jahren*. Basel 1997, 43.

⁴⁸⁶ Siehe: Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1955, 432. Werner Hofmann: *Denker der Kehrseiten*. Nachwort in: Sedlmayr 1983, 297. Werner Hofmann: *Im Banne des Abgrunds*. In: Gerda Breuer (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*. Basel 1997, 50. Heinrich Dilly: *Deutsche Kunst-historiker. 1933-1945*. München, Berlin 1988, 83-88. Hans H. Aurenhammer: *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945*.

Sedlmayrs Buch selbst als Zeitsymptom für die 50er Jahre verstanden werden⁴⁸⁷. Mit zum Erfolg mag beigetragen haben, dass Sedlmayr eben jene Kritik an der modernen Kunst übte, die schon in den 1920er und 30er Jahren von Vertretern traditioneller Kunstauffassungen, seit 1933 aber von nationalsozialistischer Seite geübt worden war. Dabei kann es kaum als Zufall angesehen werden, dass Sedlmayr, der von 1930-32 und 1938-45 Mitglied der NSDAP Österreichs gewesen war und bei der Gleichschaltung der kunsthistorischen Fakultät Wiens im Sinne der nationalsozialistischen Kunstpolitik tatkräftig mitgeholfen hatte⁴⁸⁸, der modernen Kunst einen Absturz ins »Untermenschliche«⁴⁸⁹, »Unternatürliche«⁴⁹⁰ und »Wider- oder Unnatürliche«⁴⁹¹ bescheinigte, so wie die moderne Kunst von den Nationalsozialisten 1937 in der Ausstellung *Entartete Kunst* als Kunst des *Untermenschen* an den Pranger gestellt worden war⁴⁹².

Dass es in der modernen Kunst einen Verlust der Mitte, so wie ihn Sedlmayr behauptete, nicht gegeben hat, ist in den 50er Jahren indessen von vielen Seiten betont worden⁴⁹³. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Kontext aber Willi Baumeisters Buch *Das Unbekannte in der Kunst*, das schon 1947, also ein Jahr vor dem Erscheinen von Sedlmayrs Buch, erschienen war. Baumeister hatte darin ein ganz anderes Bild der Kunst gezeichnet. Was in Franz Marcs und Wassily Kandinskys *Almanach des Blauen Reiters* von 1912 noch improvisiert war,

In: Jutta Held, Martin Papenbrock (Hgs.): *Kunst und Politik. Band 5/2003. Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*. Göttingen 2004, 168.

⁴⁸⁷ Werner Haftmann hatte Sedlmayrs Werk schon 1955 treffend als kulturkritische Literatur eingeordnet, die die Rückkehr zu alten, gesicherten Werten empfahl und dabei Wertemuster des Nationalsozialismus latent mit sich führte. Siehe: Werner Haftmann: *Die Malerei des 20. Jahrhunderts*. München 1955, 432. – Ergänzung vom 8.6.2021: Werner Haftmann, brillanter Verfechter der modernen Kunst in den 1950er und 60er Jahren, Kritiker der nationalsozialistischen Kunstideale und der nationalsozialistischen Idee einer *entarteten Kunst*, Kritiker auch Hans Sedlmayrs und von dessen Idee eines »Verlusts der Mitte« und geistiger Vater der *documenta* war indessen selbst seit dem 3.11.1933 Mitglied der SA und seit dem 1.10.1937 Mitglied er der NSDAP gewesen (siehe: Hanno Rauterberg: *Hüter des falschen Friedens* in der ZEIT vom 6.2.2020, S. 54 und Heinz Bude und Karin Wieland: *Kompromisslos und gewaltbereit* in der ZEIT vom 11.3.2021 S. 48). Auch Werner Haftmann gehörte also zu jenen Menschen, die ihre national-sozialistische Vergangenheit verschwiegen haben.

⁴⁸⁸ Siehe: Aurenhammer 2004.

⁴⁸⁹ Evers 1951, 59.

⁴⁹⁰ Ebd. 58.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Siehe dazu Seite 14 des Ausstellungsführers zur Ausstellung *Entartete Kunst*. In: Schuster 1987, Faksimiledruck im Mittelteil.

⁴⁹³ Z.B. auch von Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1954, 434.

der Hinweis auf die – trotz aller äußerlich sichtbaren Unterschiede – tiefe innerliche Zusammengehörigkeit aller Kunstformen (Malerei, Plastik, Musik, Theater, Tanz, Film usw.) und der Kunststile aller Kulturen der Welt und aller Kunstepochen, war bei Baumeister zur selbstverständlichen Grundlage seiner Ausführungen geworden. Dabei hatte Baumeister in seinem Buch bereits von einer »Mitte«⁴⁹⁴ gesprochen, aus der heraus die Künstler schaffen würden. Und es ist wohl kein Zufall, dass Baumeister in diesem Kontext Schiller erwähnt.

»Es sind die Bildungskräfte aus der ›Mitte‹ direkt wirksam.«⁴⁹⁵

Diese Mitte versuchte Baumeister als »übermächtige Neutralität, Ruhe und Kraft«⁴⁹⁶ zu charakterisieren, innerhalb derer »das Ethische das Intuitive begleitet«⁴⁹⁷. Der Künstler schaffe aus dieser Mitte und sei dabei

»das Organ eines Weltganzen, dem er verantwortlich bleibt anhand seiner Selbstverantwortung«⁴⁹⁸.

Als Hans Sedlmayr mit seinem nur ein Jahr später erschienenen Buch pauschal den *Verlust der Mitte* in der Moderne und insbesondere in der modernen Kunst behauptete, musste sich Baumeister persönlich aufgerufen fühlen, die prinzipielle Unverlierbarkeit dieser Mitte in aller Kunst weltweit zu betonen:

»Es gibt hier keinen ›Verlust der Mitte‹. Diese Mitte ist unverlierbar.«⁴⁹⁹

⁴⁹⁴ Willi Baumeister: *Das Unbekannte in der Kunst*. Stuttgart 1947, 153ff.

⁴⁹⁵ Ebd., 159.

⁴⁹⁶ Ebd., 153.

⁴⁹⁷ Ebd., 153.

⁴⁹⁸ Ebd., 156f.

⁴⁹⁹ Baumeister war beim 1. *Darmstädter Gespräch*, bei dem Sedlmayr einer der Hauptredner war, als scharfer, polemischer Kritiker Sedlmayrs aufgetreten. Die hier zitierte Aussage tätigte er jedoch allein im veröffentlichten Tagungsband: Hans Gerhard Evers (1951) (Hg.): *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch 1950*. 2. Aufl. Darmstadt o.J. (1951), 147. Zu erwähnen ist, dass Baumeister trotz dieser Aussage ein Stückweit noch einen elitäristischen Kunstbegriff vertrat. – Wenn der österreichische Philosoph Konrad Paul Liessmann noch 1999 die These aufstellt, »dass Sedlmayr in der Beschreibung und Diagnose der Moderne nicht so fern ab von deren Apologeten lag, wohl aber in der Beurteilung und Bewertung« (in: Konrad Paul Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst*. Wien 1999, 163), erweist er sich selbst als voreingenommen durch Sedlmayrs Thesen. Liessmann übersieht, dass Sedlmayr einzelne formale Aspekte herausgreift, übersteigert, dann aber zu einem Gesamtbild zusammenstellt, das in sich ein verzerrtes und also unzutreffendes Bild der modernen Kunst zeigt. Sedlmayrs Thesen bestätigend schreibt Liessmann: »Natürlich ging es der Moderne um die Reduktion auf das Ästhetische an sich, und alles das, was Humanität vielleicht will oder möchte, sollte aus dem Bereich der Kunst draußen bleiben.« (S. 168). Zu dieser negativen Einschät-

Dass Siegfried Pütz die breiten öffentlichen Diskussionen um Sedlmayrs Buch nicht mitbekommen haben könnte, ist nahezu ausgeschlossen. Dass Pütz, der selbst seit 1933 offen als Gegner des Nationalsozialismus aufgetreten war, der deshalb bald von der Teilnahme an jeglicher Kunstausstellung ausgeschlossen worden war und somit die Bildhauerei aufgeben und einen holzverarbeitenden Betrieb gründen musste, und der in den Kriegsjahren befreundete Juden und viele weitere hilfsbedürftige Personen gleich welcher Nation und welchen Standes bei sich in seinem Betrieb in Schloss Münchhöf versteckt hatte⁵⁰⁰, die Nähe von Sedlmayrs Position zur nationalsozialistischen Kunstpolitik nicht gesehen, nirgends kommentiert und sich nicht davon abgesetzt hat, ist schwer verständlich. Offensichtlich trafen Sedlmayrs Untergangsstimmung und die Verurteilung der modernen Kunst bei Pütz auf eine ähnliche Grundhaltung. Sedlmayrs radikale Analyse vom *Verlust der Mitte* passte ihm zu gut in sein eigenes Konzept, so dass es zu einer affirmativen Integration der Thesen und Haltungen Sedlmayrs kam. Noch in seinem allerletzten Aufsatz *Zum Gründungsimpuls der Kunst-Studienstätte und zu ihrer Konzeption* von 1977 hob Pütz ausdrücklich hervor, dass »die Konzeption der Kunst-Studienstätte« durch Sedlmayrs Analyse vom *Verlust der Mitte* »in besonderer Weise bestätigt«⁵⁰¹ werde.

In nahezu allen Schriften der Jahre 1963 bis 1977 finden sich pauschale und radikale Verurteilungen der modernen Kunst. So glaubte sich Pütz umgeben von

zung der modernen Kunst war auch Siegfried Pütz nach der Lektüre von Sedlmayrs Werk geführt worden. Sobald man diese Überzeugung an Werk und Person einzelner Künstler der Moderne validieren will, wird jedoch klar, dass sie nicht den Tatsachen entspricht. Von Künstlern der 1910er bis 30er Jahre wie Ernst Barlach, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger usw. bis zu Künstlern der 50er bis 70er Jahre wie Willi Baumeister, Henry Moore, Joseph Beuys usw. kann keinesfalls gesagt werden, dass für sie »alles das, was Humanität vielleicht will« aus der Kunst herausbleiben sollte, ganz im Gegenteil. Liessmann hatte sich noch 1999 von den Thesen Sedlmayrs verführen lassen, ohne dies zu bemerken. – Es sollte nachdenklich stimmen, wenn heute neuerlich von rechter Seite versucht wird, Sedlmayr zu einem »unzeitgemäßen«, umso mehr der Sache nach richtig liegenden Denker zu erklären. Siehe: Alexander Gauland: *Als die Moderne Gott vertrieb*. Artikel vom 20.3.2008 in www.welt.de/welt_print/article1820147/Als-die-Moderne-Gott-vertrieb.html. Eingesehen am 23.9.2018.

⁵⁰⁰ Siehe: Siegfried Pütz: *Beginn, Entwicklung und Ende meines Betriebes*. Biographisches Typoskript vom Januar 1954. Rose Maria Pütz: *Versuch einer Rückschau*. 4-seitiges Typoskript o.D, das die Zeit von 1933-50 beschreibt. Ralf Jäger: *Der Impuls des sozialen Wirkens der Kunst von Siegfried Pütz*. In: *Stil. Goethanistisches Bilden und Bauen*. XXIX. Jahrgang. Heft. Epiphania 2007/2008, 5-13.

⁵⁰¹ Siegfried Pütz: *Zum Gründungsimpuls der Kunst-Studienstätte und zu ihrer Konzeption*. Internes Studienmaterial 9/1977, 3.

einer »Pseudo-Kunst«⁵⁰², einer »Pseudo-Ästhetik«⁵⁰³, einer »Pseudo-Phantasie«⁵⁰⁴, einem »Antisozialen«⁵⁰⁵ in der Kunst, einer »unsittlichen Kunst«⁵⁰⁶. Er sprach von einer »Pervertierung« der »Phantasie«⁵⁰⁷ und von einer »intellektualisierten Perversion der Kunst«⁵⁰⁸. Er empfand, dass die moderne Kunst »der Naturwissenschaft und Technik«⁵⁰⁹ nachlaufe und sich mit »abstrusesten Experimenten«⁵¹⁰ beschäftige. Die »Moderne mit ihrem Avantgardismus« sei gar als »Organ einer ›Sprache‹ des Widergeistes«⁵¹¹ anzusehen. Immerhin schreibt er an dieser Stelle, dass »man dennoch hier nicht alles in einen Topf werfen«⁵¹² dürfe.

»Denn es gibt immer wieder mancherlei Bemühungen, die sehr ernst zu nehmen sind.«⁵¹³

Pütz verehrte beispielsweise Franz Marc⁵¹⁴. Dennoch teilte Pütz Sedlmayrs Auffassung, dass Vieles in der modernen Kunst aus den Abgründen und dem Chaos aufsteige:

»Die heute viel und oft zu hörende Ansicht, der Künstler ›habe die Freiheit‹, alles und jedes herauszustellen, auch wenn es aus Abgründen und aus Chaotischem aufsteigt, macht die Kunst im Grunde zur Prostituierten, da man Freiheit mit Willkür verwechselt.«⁵¹⁵

⁵⁰² Pütz 9/64, 2 und Siegfried Pütz: ›Rettet die Phantasie, wenn ihr die Zukunft retten wollt‹. Informationsblatt Nr. 5 der Vereinigung der Rudolf-Steiner-Arbeits- und Studienstätten für das soziale Wirken der Kunst e. V. Krefeld 8/1967.

⁵⁰³ Pütz 9/74, 5.

⁵⁰⁴ Pütz 8/67, 1.

⁵⁰⁵ Pütz 3/65, 10

⁵⁰⁶ Pütz 9/64, 4

⁵⁰⁷ Pütz 1/1963.

⁵⁰⁸ Pütz 9/64, 3.

⁵⁰⁹ Pütz 10/73, 4.

⁵¹⁰ Ebd.

⁵¹¹ Pütz 3/1965, 5

⁵¹² Pütz 3/1965, 4.

⁵¹³ Pütz 1965,4.

⁵¹⁴ Siehe: Siegfried Pütz: *Aphorismen zur Gedankenbildung über Geschehnisse, Erlebnisse und Fragen im Spektrum des Sozialimpulses der Kunst*. Typoskript. 4 Seiten. Ottersberg 11/1967, 3; Siegfried Pütz: ›Das Leben geht weiter...‹ *Eine Skizze*. 11 Seiten. Separatdruck aus ›Gegenwart‹ Nr. 8/9, 1968, 3; Siegfried Pütz: *Kunst als Interpretation von Naturwissenschaft und Technik?* Studienmaterial der Freien Kunst-Studienstätte Ottersberg. Typoskript. 8 Seiten. Ottersberg 12/1969, 3 und Siegfried Pütz: *Die Tier-Not als Frage an den bildenden Künstler*. Studienmaterial der Kunst-Studienstätte Ottersberg. Typoskript. 5 Seiten. Ottersberg 6/1971,3.

⁵¹⁵ Pütz 5/1965,5.

In einem Zuge mit »Kellerbars« und »Sexpartys« nannte er den »Jazz-Fan« und den »Beatle«, bei denen »Urwald-Instinkte«⁵¹⁶ angesprochen würden.

»Auf der einen Seite werden elektronisch erzeugte Geräusche als ›Möglichkeiten der Musik‹ diskutiert, wie rein technisch konstruierte Machwerke der ›Bildenden Kunst‹ zugeordnet werden. Andererseits gilt die Wiedergabe unterschwelliger Abstrusitäten und das willkürliche Herausstellen von Ergebnissen eines hemmungslos Emotionellen als ›berechtigte künstlerische Freiheit‹.«⁵¹⁷

»...die übelsten, hässlichsten und pervertiertesten Geräusche, die an Stelle von wirklich musikalischen Klängen dem Menschen zugemutet werden, empfindet man als ›toll‹ –, in einem allerdings anderen Sinne. Dass die ›Tollheit‹ indessen eine Krankheit ist, wird dabei nicht gesehen. Daher haben wir heute buchstäblich von einem ›Kult des Hässlichen‹ zu sprechen, und man ist auf allen Gebieten der Kunst geradezu darauf bedacht, diesem ›Kult‹ in möglichst gründlicher Weise zu dienen.«⁵¹⁸

Dabei paraphrasierte er Sedlmayr:

»Darum rennt die sogenannte ›Moderne‹ immer mehr in die untersinnliche oder intellektualisierte Perversion«⁵¹⁹.

In polemischer Anwendung des Schiller'schen Konzeptes, das er mit dem negativen Impetus Sedlmayrs aufgeladen hatte, witterte Pütz überall Abweichungen von der einzig wahren Mitte und Verirrungen, entweder in Richtung des Intellektualismus (Formtrieb) oder in Richtung des Triebhaften (Stofftrieb) oder aber im Hinblick auf die Mitte selbst, die eben ungeläutert sei und deshalb zu hemmungsloser Emotionalität führe. Ohne Zweifel gab (und gibt) es Künstler und Kunstereignisse in der Moderne, die fruchtbar kritisiert werden können, ja, die eben deshalb erfolgt sind, um eine kritische Auseinandersetzung zu provozieren⁵²⁰. Doch Pütz entwickelte seine Kritik nicht konkret in der Auseinandersetzung mit einzelnen Künstlern oder Kunstereignissen der 1910er/20er/30er

⁵¹⁶ Pütz 2/1967, 18

⁵¹⁷ Pütz 2/1967, 19.

⁵¹⁸ Pütz 9/1977,3.

⁵¹⁹ Pütz 9/1964, 3.

⁵²⁰ Siehe dazu den brillianten Band Andrea Bärnreuther und Peter-Klaus Schuster (Hgs.). *Das XX. Jahrhundert. Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland*. Köln 1999.

oder 50er/60er/70er Jahre. Pütz fragte auch nicht danach, warum die Künstler andere, neue Wege einschlugen, welche Not sie bearbeiteten oder was sie für Entdeckungen machten, sondern er kritisierte aus einer selbstgezimmerter Ideologie heraus pauschal und dogmatisch⁵²¹. Durch Schillers Konzept, das mit Sedlmayrs Verurteilung der Moderne verquirlt war, hatte Siegfried Pütz ein Richtscheit in der Hand, um Abweichungen der einzig wahren Kunst erkennen und abkanzeln zu können. Hier offenbart sich die bittere Schattenseite eines Denkansatzes, der vom Begriff einer *echten* oder *wahren* Kunst ausgeht.

⁵²¹ Vergleiche dazu auch Pütz' Umgang mit seinen Studierenden, wenn diese Wege einschlugen, die ihm nicht gefielen. »Der verehrte Mann [Siegfried Pütz] gab ihm [seinem Meisterschüler Christian Hitsch] keine Korrekturen mehr, ging achtlos vorüber.« Aus: Andrea Hitsch: *Persönliche Erinnerungen an Siegfried Pütz (zum 100. Geburtstag)*. In: *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen*. Epiphanias 2007/2008. XXIX. Jahrgang. Heft 4, 19.

2.4 Die Entstehung der Bezeichnung *Kreative Therapie*

2.4.1 Une thérapie créative (1965)

Im Jahre 1965 veröffentlichte der Ausnahmestudent Hilarion Petzold (geb. 1944 in Siegen) in einer Publikation des Pariser *Institut Denis* den Aufsatz *Géragogie – nouvelle approche de l'éducation pour la vieillesse et dans la vieillesse* (deutsch 1985: *Angewandte Gerontologie als Bewältigungshilfe für das Altwerden, das Alter und im Alter*)⁵²². Im Hinblick auf eine aktivierende, fördernde, bildende und therapeutische Arbeit mit alten Menschen beklagte der 21jährige den Mangel an hilfreichen Konzepten und skizzierte die Idee einer ganzheitlichen *integrativen Therapie* (im Original in Französisch, hier wiedergegeben in der 1985 erschienenen deutschen Übersetzung):

»Erschwert wird die Situation noch dadurch, dass uns ein integrativer ganzheitlicher Ansatz im Umgang mit alten Menschen unverzichtbar erscheint, dass eine integrative Therapie, Sozialarbeit und Bildungsarbeit geleistet werden muss, die den Menschen in seiner *leiblichen Realität* ernst nimmt und seine medizinische und pflegerische Versorgung gewährleistet durch Somatotherapie; die seine *emotionale Realität* ernst nimmt und damit seine psychische Betreuung sicherstellt durch Psychotherapie, und die den Menschen in seiner *geistigen Realität* ernst nimmt und Nootherapie oder seine seelsorgerliche Begleitung – und diese nicht nur im traditionell religiösen Sinne – möglich macht. Der Mensch ist eben körperliches, seelisches und geistiges Wesen in einer je gegebenen *Lebenswelt*. Deshalb müssen wir ihn in dieser Welt und auf diesen Dimensionen aufsuchen, nicht als einen Fall, den man »erledigt«, also in einer *Objektbeziehung*, nicht als fachlich korrekt durchgeführte professionelle Aufgabe, also in einer *sachlich-funktionalen Beziehung*, son-

⁵²² Das französischsprachige Original ist einzusehen unter: <http://www.fpi-publikation.de/images/stories/downloads/textarchiv-petzold/petzold-1965-geragogie-nouvelle-approche-de-education-pour-la-vieillesse-et-dans-la-vieillesse.pdf>. In deutscher Übersetzung von 1985 in: Hilarion Petzold: *Mit alten Menschen arbeiten. Bildungsarbeit, Psychotherapie, Soziotherapie*. München 1985, 11-30.

dern durch *intersubjektive* Begegnung, durch wertschätzende Beziehung von Subjekt zu Subjekt im Sinne von Gabriel Marcel.«⁵²³

Damit waren bereits die Grundideen des umfassenden psychotherapeutischen Ansatzes der *Integrativen Therapie* ausgesprochen, den Petzold in den folgenden Jahren gemeinsam mit Johanna Sieper, Hildegund Heinel und ab 1974 auch Ilse Orth entwickeln und öffentlich bekannt machen sollte⁵²⁴. Petzold macht darauf aufmerksam, dass bei grundverschiedenen Denkern wie dem katholischen Theologen und Leib-Phänomenologen Gabriel Marcel und dem nihilistisch-atheistischen Begründer des Existenzialismus, Jean-Paul Sartre, Einigkeit in Bezug darauf zu sehen sei, dass die »kreative Handlungsfähigkeit des Menschen«⁵²⁵ als Grundelement des Lebensvollzuges gelten müsse (im Original in Französisch, hier in der 1985 erschienenen deutschen Übersetzung):

»Von unterschiedlicher Seite her haben Sartre und Marcel die kreative Handlungsfähigkeit des Menschen hervorgehoben, und damit seine Möglichkeiten, das Leben, das durch memorierte Vergangenheit und imaginierte Zukunft sowie durch persönliche und soziale Einflüsse bestimmt wird, zu strukturieren.«⁵²⁶

Im französischsprachigen Raum hatte Henri Bergson mit seinem 1910 erschienenen Buch *Évolution créatrice* (Schöpferische Entwicklung)⁵²⁷ den Begriff *créativité* bekannt gemacht⁵²⁸. Nach dem Ende des 2. Weltkrieges hatte es in Frankreich im Bereich der Kunst eine ähnliche Entwicklung gegeben wie in Deutschland. Die Verwendung des Begriffs Kunst war unsicher geworden, der Gestaltungsprozess selbst war mehr in den Fokus gerückt. In Deutschland wurde deshalb vermehrt der Begriff *Gestaltung* gebraucht⁵²⁹. Im französischen Idiom wäre ein Sprechen von *formation* in Bezug auf die Kunst dennoch ungewöhnlich ge-

⁵²³ Ebd. 29f. Kursivsetzungen durch Petzold.

⁵²⁴ Siehe: Sieper, Schmiedel 1993, 424. Petzold 2003. Sieper, Orth, Schuch 2007, 671.

⁵²⁵ Petzold 1985, 14f.

⁵²⁶ Petzold 1985, 14f.

⁵²⁷ Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*. Zürich 1927.

⁵²⁸ *Der Brockhaus Philosophie*. Mannheim, Leipzig 2004, 45.

⁵²⁹ Siehe Kap. 2.1.1.

wesen. Man sprach deshalb von der *création artistique*⁵³⁰, der *künstlerischen Schöpfung* oder dem *künstlerischen Schaffen*. Mit zum Bekanntwerden des Begriffs *créativité* in Frankreich könnten auch die seit den 50er Jahren von der US-amerikanischen Regierung aufgelegten Forschungsprogramme zur *creativity* beigetragen haben⁵³¹.

Mit Rückbezug auf Sartre und Marcel wollte Petzold also mit seiner Bildungsarbeit und Psychotherapie, in Menschen dort, wo sie von ihren Möglichkeiten zu kreativem Handeln, zu selbstbestimmtem Daseinsvollzug abgeschnitten waren, das kreative Potential wieder erwecken. Dazu sollten künstlerische Verfahren und kreative Medien eingesetzt werden:

»C'est pourquoi nous travaillons de façon avoisinante et active, à l'aide de méthodes favorisant de nouvelles expériences (peinture thérapeutique, musique, poésie, imagination, bibliodrame, pour tout dire des médias créatifs, une thérapie créative).«⁵³²

In deutscher Übersetzung von 1985:

»Deshalb arbeiten wir zugewandt, aktiv und mit erlebnisfördernden Methoden (therapeutisches Malen, Musizieren, Dichten, Imagination, Bibliodrama, also kreative Medien, kreative Therapie).«⁵³³

Hier treten erstmals die Worte »*thérapie créative*« und »*médias créatifs*« auf. Petzolds Konzept der *Kreativen Therapie*, der *therapeutischen Arbeit mit kreativen Medien* war damit 1965 als Grundidee skizziert.

⁵³⁰ Dies zeigt sich beispielsweise an dem 1947 erschienenen Buch *Psychologie de L'Art – La Création Artistique* des französischen Literaten André Malraux. Es erschien 1949 in der deutschen Übersetzung als *Psychologie der Kunst – Die künstlerische Gestaltung*. Baden-Baden 1949.

⁵³¹ Zu den Anfängen der akademischen Kreativitätsforschung in den USA seit 1950 angeregt durch J. P. Guilford siehe die Überblicksdarstellungen von: Gisela Ulmann: *Kreativität*. Weinheim, Berlin, Basel 1968 und Günther Mühle, Christa Schell (Hgs.): *Kreativität und Schule*. München 1971.

⁵³² Wie oben angegeben unter www.fpi-publikation.de. Etwas anders gibt Petzold den Text in Petzold 2007, 585 wieder.

⁵³³ In: Petzold 1985, 24.

2.4.2 Petzolds Kreativitätsbegriff und die kreativen Medien

Petzolds Zugang zur Kreativität im therapeutischen Kontext war stark durch Vladimir Nikolajewitsch Iljine (1890-1974) geprägt. Iljine hatte bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Kiew, damals Teil des russischen Reichs (heute Ukraine), das sogenannte *Therapeutische Theater*, die früheste Form der Theatertherapie entwickelt⁵³⁴. Seine Ausbildung zum Psychoanalytiker hatte er in den 20er Jahren bei Sandor Ferenczi gemacht. Sandor Ferenczi (1873-1933), jahrzehntelang Freuds treuester Schüler und Begleiter, hatte die Psychoanalyse seit 1920 um Rollenspiele ergänzt⁵³⁵, seit etwa 1931 auch Erzählungen, Gedichte, Reime, Zeichnungen und Illustrationen seiner Patienten mit einbezogen⁵³⁶. Ferenczi betonte auch die Bedeutung der empathischen Beziehung zum Patienten⁵³⁷. Von Ferenczi geprägt praktizierte Iljine eine Form der *Aktiven Psychoanalyse*⁵³⁸, innerhalb derer die Empathie zum Patienten betont und gezielt künstlerische Elemente zu therapeutischen Zwecken einbezogen wurden. Die Psychotherapie, der sich Petzold seit 1964⁵³⁹ bei Iljine unterzogen hatte, war für ihn prägend:

»In meiner eigenen Psychoanalyse, die ich bei V. N. Iljine, dem Begründer des Therapeutischen Theaters, einem Schüler Sándor Ferenczis, durchlaufen habe, wurde gemalt, mit Ton gearbeitet, wurde ich ermutigt, Texte zu schreiben, habe

⁵³⁴ Wie schon in Kap. 1.1 angegeben.

⁵³⁵ So erzählt Vladimir Iljine in seinem Aufsatz *Das therapeutische Theater*. In: Hilarion Petzold (Hg.): *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wissenschaft*. Paderborn 1972, 169.

⁵³⁶ Siehe: Hilarion Petzold, Johanna Sieper: *Die neuen – alten – Kreativitätstherapien. Marginalien zur Psychotherapie mit kreativen Medien*. In: Hilarion Petzold, Ilse Orth (Hgs.): *Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie. Theorie und Praxis. Band II*. Bielefeld und Locarno 2007, 530f.

⁵³⁷ Zu Ferenczis *Aktiver Psychoanalyse* siehe Fromm 1961, 64ff. und Petzold, Sieper 2007, 530f. – Die bis dahin sehr nahe Beziehung zu Ferenczi brach Freud allerdings ab, nachdem sich Ferenczi 1932 in diesem Sinne öffentlich geäußert hatte (siehe: Erich Fromm: *Sigmund Freuds Sendung*. Frankfurt am Main, Berlin 1961, 93-97). Freud sah in Ferenczis Betonung der Empathie eine Verkenning und Missachtung der von ihm aufgestellten Abstinenzregelung.

⁵³⁸ Zu Ferenczis *Aktiver Psychoanalyse* siehe Fromm 1961, 64ff. und Petzold, Sieper 2007, 530f.

⁵³⁹ Siehe: Hilarion Petzold, Theodor Itten: *Positionen im Polylog. Persönliche Standpunkte zu Fragen der Entwicklung im Felde der Psychotherapie und zum Integrativen Ansatz der Humantherapie. Ein annotiertes Interview mit Hilarion G. Petzold von Theodor Itten, Zürich*. In: Johanna Sieper, Ilse Orth, Waldemar Schuch (Hgs.): *Neue Wege Integrativer Therapie. Klinische Wissenschaft, Humantherapie, Kulturarbeit. Polyloge*. Bielefeld und Locarno 2007, 177.

ich Puppen als Übergangs- und Intermediärobjekte bekommen. Diese Form von Arbeit ist mir natürlich sehr entgegen gekommen, und ich habe mich in diesem Tun mehr gefunden, mehr be-griffen, mehr er-fasst, mehr ver-standen als durch den verbalen Diskurs der orthodoxen Psychoanalyse, mit der ich ursprünglich begonnen hatte. Es entsprach diese Form der Arbeit meiner Persönlichkeit, meiner persönlichen Eigenart und Geschichte.«⁵⁴⁰

»Ich habe heilende, liebevolle Zuwendung erfahren, ein immenser Kontrast zur vorausgehenden, ›abstinenten‹, kalt-schweigenden Couch-Analyse.«⁵⁴¹

Zu dieser leiblich und empathisch erfahrenen Therapiewirkung durch Iljine kamen seit 1968 auch die Einflüsse von Jakob Levy Moreno (1889-1974), den Begründer des *Psychodrama*, der *Gruppentherapie* und der *Soziometrie*⁵⁴², und Fritz Perls (1893-1970), den Begründer der *Gestalttherapie* hinzu. Petzold hatte seit 1968 Studienreisen in die USA, ins *Moreno Institute* in Beacon, ins *Esalen Institute* von Fritz Perls uwm. gemacht⁵⁴³. Dort wurde in diesen Jahren die große Wende zur *Humanistischen Psychologie* eingeleitet.

»Sie verstand sich als ›third force psychology‹, die sich gegen die Psychoanalyse einerseits und die behavioristisch-positivistische Psychologie andererseits abgrenzte. Der Mensch als ›ganzer‹, die ›zwischenmenschliche Beziehung‹, die persönliche Kreativität und die Fähigkeit zur ›Selbstverwirklichung‹ wurden in das Zentrum der Überlegungen gestellt.«⁵⁴⁴

Für Petzolds Auffassung von Kreativität gab Moreno gewissermaßen die philosophisch-kosmologische Grundlage. Moreno hatte die Begriffe *Kreativität* und *Spontaneität* als grundlegende kosmische Kräfte konzipiert, die wie männliche

⁵⁴⁰ Petzold in: Matthies 1986, 222. – Der 1951 von Donald Winnicott geprägte Begriff des *Übergangsobjektes*, den Petzold in diesem Zitat von 1986 verwendet, wurde in Deutschland erst 1969 bekannt. Vielleicht wurde er in Paris bereits 1964 diskutiert, so dass auch die damit verbundene Theorie Winnicotts prägend für Petzolds Idee, die Künste als *Medien* zu bezeichnen, gewesen sein könnte.

⁵⁴¹ Petzold, Itten 2007, 177.

⁵⁴² Siehe dazu die hervorragende Kurzbiographie von: Friederike Scherr: *Jakob Levy Moreno im Flüchtlingslager Mittendorf a. d. Fische – eine Spurensuche*. In: Michael Wieser, Christian Stadler (Hgs.): *Jakob Levy Moreno. Mediziner, Soziometriker und Prophet – eine Spurensuche*. Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie. Sonderheft 5/2013, 26-29.

⁵⁴³ Nach: Sieper, Orth, Schuch 2007, 177.

⁵⁴⁴ Hilarion Petzold: *Die ganze Welt ist eine Bühne. Das Psychodrama als Methode der klinischen Psychotherapie*. In Hilarion Petzold (Hg.): *Wege zum Menschen. Methoden und Persönlichkeiten moderner Psychotherapie. Ein Handbuch. Band I*. Paderborn 1987, 127.

und weibliche Kraft aufeinander bezogen sind und miteinander zu Bewegung, Veränderung und positiver Entwicklung führen:

»Das Universum ist unendliche Kreativität. Spontaneität ist der beständige Begleiter der Kreativität.«⁵⁴⁵

Dem entsprechend seien Spontaneität und Kreativität auch Grundkräfte in jedem Menschen:

»Alle Menschen sind mit Spontaneität und Kreativität ausgestattet, obgleich es beträchtliche Unterschiede im Grad dieser Ausstattung geben mag.«⁵⁴⁶

Fritz Perls, der gemeinsam mit Ralph F. Hefferline und Paul Goodman die Grundlagen der *Gestalttherapie* entwickelt hat, kam von einem in den USA typischen Behaviorismus (Skinner etc.)⁵⁴⁷ und verstand alles Verhalten des Menschen als Anpassungsleistung des Organismus an die gegebene Umwelt. Von Freuds Psychoanalyse ausgehend, sah er in der fortgesetzten Anpassungsleistung des Menschen die Gefahr der Frustration der eigenen Bedürfnisse⁵⁴⁸. Deshalb kam es aus seiner Sicht darauf an, die notwendige Anpassungsleistung in solcher Art zu erbringen, dass der Mensch nicht mehr bloß durch Umwelt geformt wird, sondern die Welt dabei der Möglichkeit nach auch selbst aktiv gestaltet. Wenn es möglich ist, kann und soll der Mensch also die gegebene Umwelt so umgestalten, dass sich diese ein Stückweit auch an ihn anpassen muss⁵⁴⁹. Er macht etwas Neues. Perls, Hefferline und Goodman gebrauchten in ihrem Buch zwar nicht den Begriff Kreativität, doch sah Petzold hier wohl eine Brücke zum Kreativitätsbegriff Morenos. So kam es in den Jahren 1967-1970 in gemeinsam gegebenen Seminaren des über 70jährigen Vladimir Iljine mit seinen zwei Studierenden

⁵⁴⁵ Jakob Levy Moreno: *Kanon der Kreativität und Analyse der Kreativitätscharta*. In: Petzold, Orth 2007, 187.

⁵⁴⁶ Jakob Levy Moreno: *Theorie der Spontaneität-Kreativität*. In: Petzold, Orth 2007, 200

⁵⁴⁷ Zum Behaviorismus siehe die treffende Kritik von Erwin Straus in seinem Buch: Erwin Straus: *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zu einer Grundlegung der Psychologie*. (1. Aufl. 1935). 2. vermehrte Auflage. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956.

⁵⁴⁸ Petzold, Orth 2007, 219.

⁵⁴⁹ Siehe: Fritz Perls, Ralph F. Hefferline und Paul Goodman: *Gestalttherapie. Grundlagen*. 1. engl. Aufl. 1951. München 1991, 12.

Hilarion Petzold und Johanna Sieper zur Entwicklung der Begriffe *Kokreation* und *Kokreativität*:

»Kreativität als etwas, was jedem Menschen je spezifisch leiblich mitgegeben ist, ist selbst in dieser höchst individuellen Form in einem Milieu der Koexistenz verwurzelt und deshalb wesensmäßig und immer Kokreation.«⁵⁵⁰

Kreativität entfaltet sich demnach immer im Zusammenwirken mindestens zweier Menschen.

»Kinder sind voller Kreativität – von den ersten Säuglingstagen an. Sie sind im Spiel mit ihren Müttern *co-créeurs*. Sie werden geformt und formen ihre Mütter und Väter. Sie werden in diesem Geflecht wechselseitiger Formungen zu Menschen, und so erweist sich auch in der Ontogenese eines Individuums das kosmologische Grundprinzip: Im Universum geschieht nichts isoliert, ohne *co-création*.«⁵⁵¹

In diesen Zeilen fließen die Konzepte Morenos, Perls' und Iljines ineinander. Es entsteht ein Begriff von Kreativität, der unmittelbar mit Therapie verbunden ist:

»Therapie bedeutet darum nichts anderes als das Herstellen einer Lebenssituation mit *fungierender Kreativität* als *Kokreation*, als ein Schaffen miteinander, füreinander, im Bezug aufeinander. Die *leibliche Konkretheit* des Kokreativen heißt Greifbarkeit, Intensität, heißt Farbigkeit und Wahrnehmungsfülle, und das erfordert wahrnehmungsbereite *Sinnenhaftigkeit*. [...] Therapie, die sich nur im Reden erschöpft und nicht in das kokreative Spiel der Sinne und des Ausdrucks eintritt, den Sinnen kein Spiel bietet, trocknet aus. Therapie braucht *schöpferischen Raum*, *schöpferische Zeit*, braucht kreative Zwischenmenschlichkeit, braucht den »ästhetischen Raum« der Gestaltung, wo man Kreativität miteinander »ausspielen kann«. Dies wird nur möglich, wenn in einer therapeutischen Gruppe gespielt werden kann.«⁵⁵²

⁵⁵⁰ Vladimir Iljine unter Mitarbeit von Hilarion Petzold und Johanna Sieper: *Kokreation – die leibliche Dimension des Schöpferischen – Aufzeichnungen aus gemeinsamen Gedankengängen*. In: Petzold, Orth 2007, Bd. I, 203.

⁵⁵¹ Ebd. 208.

⁵⁵² Petzold, Orth 2007, 210.

Kreativität wird hier zum Schlüsselbegriff für Lebendigkeit, Handlungsfähigkeit, Verwandlungsfähigkeit, Spielfähigkeit, die Verbindung mit den Mitmenschen und mit der Umwelt und gemeinsames Tun. Und Kreativität wird als eine Kraft verstanden, die grundsätzlich des Miteinanders von Menschen bedarf und das Miteinander von Menschen erzeugt, also als *Ko-Kreativität*. Iljine, Petzold und Sieper weisen darauf hin, dass die »*leibliche Konkretheit* des Kokreativen«, die »Greifbarkeit, Intensität«, »Farbigkeit«, »Wahrnehmungsfülle« und »wahrnehmungsbereite *Sinnenhaftigkeit*« insbesondere im »ästhetischen Raum der Gestaltung« im gemeinsamen Spiel entwickelt werden können. In diesem Sinne hatte Petzold seit 1965 gezielt Elemente des Schauspiels, Puppenspiels, Rollenspiels, Maskenspiels, der Pantomime, des Tanzes, der Musik, des Malens, Plastizierens, Dichtens usw., aber auch spezielle maltherapeutische Methoden wie beispielsweise das *Katathyme Bilderleben* oder die tanztherapeutische Methode *Expression Corporelle*⁵⁵³ in die Therapie mit einbezogen, die sogenannten *kreativen Medien*. Petzolds Konzept kreativer Medien umfasste alle Künste. Es war von Anfang an – wie Petzold später gesagt hat – *intermedial* angelegt. Petzold wählte nicht das Adjektiv *multimedial*, da es ihm nicht darauf ankam, möglichst *viele* (=multi) Medien zu verwenden, sondern er wollte betonen, dass es notwendig ist, *zwischen* (=inter) den verschiedenen Medien je nach therapeutischer Indikation wechseln zu können⁵⁵⁴.

⁵⁵³ Dies ist bereits 1972 bzw. 1973 dokumentiert, aber zunächst im Kontext von Pädagogik und Erwachsenenbildung, da Petzold und Sieper seinerzeit Erwachsenenbildungsinstitute leiteten. Siehe: Hilarion Petzold, Christa Geibel: »*Komplexes Kreativitätstraining in der Vorschulerziehung durch Psychodrama, Puppenspiel und Kreativitätstechniken*. In: Hilarion Petzold: *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft*. Paderborn 1972, 335-340 und Katharina Martin: *Kreativitätstraining in der Erwachsenenbildung*. In: Hilarion Petzold (Hg.): *Kreativität & Konflikte. Psychologische Gruppenarbeit mit Erwachsenen*. Paderborn 1973, 231.

⁵⁵⁴ Indem Petzold die Künste als *Medien* betrachtet, stilisiert er sie zu bedarfsgerechten Instrumenten der Therapie. Zugleich versucht er damit, die Kunst selbst aus der Therapie herauszuhalten. Dies wird in Kap. 2.4.7 noch deutlicher werden.

2.4.3 Vermeidung des Kunstbegriffs im therapeutischen Kontext

Petzolds Konzept der *therapeutischen Arbeit mit kreativen Medien* basierte in der Praxis also auf dem künstlerischen Tun der Patienten. Dennoch prägte Petzold nicht den Begriff *Kunsttherapie*, sondern den Begriff *kreative Therapie*. Er sprach im therapeutischen Kontext auch ungern von den Künsten, sondern bevorzugte den von ihm geschaffenen Begriff der *kreativen Medien*. Warum die Scheu vor dem Begriff Kunst? Petzold hatte doch aus einem anregungsreichen Elternhause kommend von früh an spielerische Erfahrungen mit verschiedenen Künsten machen können:

»Wir sind mit Musik, Literatur, mit Theateraufführungen, mit Malen und Tonarbeit, mit Bewegungs- und Tanzunterricht aufgewachsen.«⁵⁵⁵

»Von klein auf wurden Kindertagebücher geführt, in Reimen abgefasst und illustriert. Mit Vettern und Basen wurde Theater gespielt, wurden Puppenstücke aufgeführt, mit selbstverfassten Texten natürlich und mit selbstgebastelten Puppen.«⁵⁵⁶

Auch hatte er als Jugendlicher zusammen mit Johanna Sieper u.a. »Hörspiel- und Theaterprojekte«⁵⁵⁷ durchgeführt und in der Studienzeit »in avantgardistischen Kellertheatern«⁵⁵⁸ mitgewirkt:

»Zusammen mit Freunden und Kollegen hatten wir Texte, Bühnenbilder, Kostüme, Plakate kollektiv gestaltet und die Theaterstücke mit Filmen, Lichteffekten, Musikkollagen zu einem Multimedia-Ereignis gestaltet.«⁵⁵⁹

Doch für Petzold waren seine vielfältigen Erfahrungen mit den Künsten, wie er 1986 rückblickend sagt, ein »künstlerische[s] Dilettieren«⁵⁶⁰. Der Begriff *Kunst*

⁵⁵⁵ Petzold 1986, 221.

⁵⁵⁶ Zundel, Rolf (1987): *Ein Gang durch viele Landschaften. Hilarion Petzold – sein Schlüsselwort für die moderne Therapie heißt Integration*. In: *Die ZEIT*. Nr. 17. Vom 17.4.1987. Wiederabgedruckt in: Petzold, Sieper 1993, 407-418.

⁵⁵⁷ Oeltze 1993, 439.

⁵⁵⁸ Oeltze 1993, 439.

⁵⁵⁹ Petzold 2007, 585.

⁵⁶⁰ Petzold 2007, 588.

scheint für ihn etwas Hochstehendes gewesen zu sein. Dies lässt sich aus dem noch ins 20. Jahrhundert hinein nachwirkenden Akademismus, aber auch aus Petzolds und Johanna Siepers Interesse an Theologie und mittelalterlicher Kunst erklären. Petzold hatte 1963 in Paris nicht nur das Studium der Philosophie (und etwas später der Psychologie), sondern auch das Studium der russisch-orthodoxen Theologie aufgenommen⁵⁶¹ und sich für Byzantinologie, Slawistik und Orientalistik⁵⁶² interessiert. Er besuchte Seminare zur Kunstgeschichte bei André Grabar, dem Kunsthistoriker und Fachmann für frühchristliche, byzantinische, mittelalterliche Kunst und Ikonographie⁵⁶³. Petzold hat selbst Aufsätze zu den Themen *Zum Fest der Christgeburt und seiner Ikonographie* (1965) und *Die heilige Höhle* (1968) veröffentlicht⁵⁶⁴. Seine Kollegin Johanna Sieper erwarb 1968 den Grad eines Lic.-theol. mit einer Arbeit über *Kreuzsymbolik und Typologie in der Patristik*⁵⁶⁵. 1971 promovierte sie mit der Arbeit *Philosophie und Psychologie des Bildes im alten Orient und in der frühchristlichen Ikonographie*⁵⁶⁶.

Das frühmittelalterliche und mittelalterliche Christentum basierte auf einer neuplatonisch-dualistischen Grundhaltung. Die Kunst wurde als etwas Hohes, Anbetungswürdiges und Heiliges verstanden. Sie sollte im besten Falle einen Weg zum Göttlichen, zum Transzendenten eröffnen. So schreibt André Grabar in seinem Buch *Byzanz. Die byzantinische Kunst des Mittelalters (vom 8. Jahrhundert bis zum 15. Jahrhundert)*:

»In vollkommenem Einklang mit der christlichen Glaubenswelt wenden sie [die byzantinischen Maler] sich ab vom Stofflichen – Volumen, Gewicht, Sinneswerte –, und mehr allgemein vo[n] eine[m] kontinuierlichen Raum, in dem sich die Materie entfaltet. Die byzantinische Ästhetik ist auch stets bestrebt, das Zufällige zu eliminieren, das Augenblickliche zu übersehen, um nur das Typische und Dauernde festzuhalten. Um ein Erkennen jener Werte zu erleichtern, die vom Standpunkt des Glaubens aus gesehen privilegiert sind, da man dadurch dem unwandelbaren

⁵⁶¹ Nach: Petzold 1985, 576 und Sieper, Orth, Schuch 2007, 177.

⁵⁶² Sieper, Orth, Schuch 2007, 177.

⁵⁶³ Petzold 1985, 576.

⁵⁶⁴ Siehe: Petzold 1985, 579.

⁵⁶⁵ Siehe: Petzold, Sieper 1993, 440.

⁵⁶⁶ Nach: Oeltze 1993, 440.

Göttlichen näherkommt, kultiviert diese Kunst den Rhythmus mit regelmäßigen Zäsuren, die ruhenden Symmetrien, das Gleichgewicht, das die gegensätzlichen Bewegungen aufhebt. Der Betrachter wird veranlasst, diese ernsten und harmonischen Bilder von der täglichen, materiellen Welt zu unterscheiden und in ihnen das Göttliche zu erkennen. [...] Diese Ästhetik scheint uns auf religiöser Grundlage zu ruhen, die Kunst verkündet die Vollkommenheit des Göttlichen und die Vision einer irrationalen Welt, in die der Gläubige durch seinen Glauben versetzt wird.«⁵⁶⁷

Es darf vermutet werden, dass ein Nachklang dieser Höhe und Heiligkeit der Kunst Petzold und Sieper davon abhielt, das künstlerische Spielen des Kindes, experimentelles Multimediatheater der 60er Jahre oder das künstlerische Tun von alten Menschen, Kindern oder psychiatrischen Patienten im Rahmen von Bildungsarbeit und Psychotherapie als Kunst anzusehen und zu bezeichnen. Der Begriff der *kreativen Medien* klang da neutraler.

2.4.4 Unklarheiten in der Begriffsverwendung

Petzold hat das Konzept der *Integrativen Therapie* seit 1970 in Zusammenarbeit mit Johanna Sieper, mit Hildegund Heintl und seit 1974 mit Ilse Orth entfaltet und durch sein Engagement die *kreative Therapie* , das *Therapeutische Theater* von Vladimir Iljine, das *Psychodrama* von Jakob Levy Moreno, die *Gestalttherapie* von Fritz Perls uwm. im deutschsprachigen Raum bekannt gemacht⁵⁶⁸. Überraschend ist, dass Petzold 1986 bei einem Symposium zur Kunsttherapie angibt, im Jahre 1971 die ersten Symposien zur »zur kreativen Therapie, zur Kunsttherapie und Medienarbeit«⁵⁶⁹ im deutschsprachigen Raum organisiert zu haben⁵⁷⁰, und dass Johanna Sieper und Isabelle Schmiedel 1993 schreiben, dass Petzold 1972 eine »vierjährige Ausbildung Kunsttherapie/Kreative Therapie (mit K. Martin und J.

⁵⁶⁷ André Grabar: *Byzanz. Die byzantinische Kunst des Mittelalters* (vom 8. Jahrhundert bis zum 15. Jahrhundert). Baden-Baden 1976 (1. Aufl. 1964), 56f. Einfügungen in eckigen Klammern von R.M.J.

⁵⁶⁸ Siehe vor allen Dingen: Petzold, Sieper 1993.

⁵⁶⁹ Petzold 1986, 225.

⁵⁷⁰ So schreiben es auch Sieper, Schmiedel 1993, 424.

Sieper)«⁵⁷¹ in den von ihm begründeten *Fritz Perls Instituten* (FPI) in Basel (Schweiz) und in Düsseldorf installiert habe⁵⁷². Hat Petzold tatsächlich 1971/72 von »Kunsttherapie« gesprochen und eine »Ausbildung Kunsttherapie/Kreative Therapie« installiert? Oder wird Petzolds Engagement für eine kreative Therapie, nachdem der Begriff Kunsttherapie öffentlichkeitswirksam geworden war, rückwirkend als Kunsttherapie bezeichnet?

Petzold und Sieper hatten 1972 eine erste Stätte der Erwachsenenbildung, Dozentenausbildung und Weiterbildung im Sinne der neuen Konzeptionen und Therapieformen, die sie erlernt und weiterentwickelt hatten, begründet, das erste *Fritz Perls Institut* (FPI) in Basel. Im selben Jahr begründeten sie in Würzburg ein *FPI-Sekretariat* und die *Deutsche Gesellschaft für Gestalttherapie und Kreativitätsförderung* (DGGK)⁵⁷³. Diese wurde später in *Deutsche Gesellschaft für Integrative Therapie, Gestalttherapie und Kreativitätsförderung* (DGIK) umbenannt. Der Begriff Kunsttherapie taucht dabei nicht auf. In einem Flyer zum Seminar-, Tagungs- und Ausbildungsangebot des *Fritz Perls Institutes* von 1975 ist die Rede von »Kreativer Therapie«, »Kreativitätstraining« und »kreativen Medien«⁵⁷⁴, die Begriffe *Kunst* und *Kunsttherapie* tauchen jedoch gar nicht auf. Im Sinne der von Petzold begründeten Auffassung wäre das terminologisch konsequent. Der Begriff Kunsttherapie hätte zwar nahe gelegen, da sich Petzolds *Psychotherapie mit kreativen Medien* auf Elemente und Methoden der Kunst bezieht. Doch hatte Petzold gezielt die Begriffe *kreative Therapie* und *kreative Medien* geprägt. Wenn Petzold den Begriff Kunsttherapie 1972 dennoch benutzt hat, wäre dies einerseits terminologisch inkonsequent. Es wäre andererseits symptomatisch für die Schwierigkeiten der Bezeichnung *Kreative Therapie*, in die Petzold durch den Rückbezug auf die Kunst geführt wurde.

⁵⁷¹ Sieper, Schmiedel 1993, 425.

⁵⁷² Siehe Petzold, Orth 1993, 559 und Petzold 2007, 586. Zu Petzolds weiteren »innovatorischen Aktivitäten« siehe Petzold, Sieper 1993, 421-437.

⁵⁷³ Siehe: Petzold, Sieper 1993, 10.

⁵⁷⁴ Prof. Petzold hat mit diesen Flyer als Scan per Email zukommen lassen.

2.4.5 Polemik gegen die Kunsttherapie

Dass Petzold, Sieper und Orth Probleme mit der Verwendung des Begriffs Kunst im therapeutischen Kontext hatten, macht die kontroverse und polemische Diskussion des Begriffs *Kunsttherapie* der Jahre 1986 bis 1990 unübersehbar. Petzolds, Siepers und Orths Argumentationen zur Kunsttherapie sind gekennzeichnet von einem Widerstreit zwischen Abwehr und Integrationsbemühen. Im Ergebnis dieser Auseinandersetzung haben sie ihrem Ansatz seit Ende der 90er Jahre die Doppelbezeichnung *Integrative Kunst- und Kreativitätstherapie* gegeben. Doch die Integration der Bezeichnung Kunsttherapie ging nicht mit der Änderung ihres Konzepts einer *Integrativen Psychotherapie mit kreativen Medien* einher.

Bei einem Vortrag vom 15.11.1986 bei dem Symposium *Sinnliche Erfahrung – KUNST – Therapie* der Bremer Universität Petzolds zeigt sich deutlich Petzolds Unmut über dasjenige, was er als »Boom für die kunsttherapeutischen Verfahren«⁵⁷⁵ erlebte. Wie Petzold erzählt, habe er mit seinem Engagement für die *kreative Therapie* seit Anfang der 70er Jahre zwar unter Psychotherapeuten, Ärzten, Sozialarbeitern usw. Interesse gefunden, nicht aber unter »Künstler[n], Kunstpädagogen, Kunststudenten«⁵⁷⁶.

»In der Kunstszene fand sich damals noch kein Echo. Die Künstler hatten hier noch kein Arbeitsfeld entdeckt und noch kein Interesse entwickelt.«⁵⁷⁷

Petzold schließt aus dem Umstand, dass seine Angebote zunächst kein großes Interesse erweckt haben, dass bei Künstlern grundsätzlich wenig Interesse an Therapie bestanden habe. Er vergisst dabei jedoch zweierlei. Erstens hatte er selbst nicht den Begriff Kunst, sondern die Begriffe *Kreativität* und *kreative Medien* in den Vordergrund gestellt. Vielleicht waren Künstler, Kunstpädagogen und Kunststudenten deshalb weniger an seinen Angeboten interessiert. Zweitens scheint Petzold übersehen zu haben, dass Siegfried Pütz 1967 die *Kunst-*

⁵⁷⁵ Petzold 1986, 226.

⁵⁷⁶ Petzold 1986, 226

⁵⁷⁷ Petzold 1986, 225.

Studienstätte Ottersberg als *Hochschule für soziales Wirken der Kunst* begründet hatte, die seit 1967 zum *Künstler*, dem »das schöpferische Bewältigen der Aufgaben aus dem Spannungsfeld zwischen eigener Produktivität und vielfältiger pädagogischer Arbeit bewusste Lebensnotwendigkeit und Lebenspraxis ist«⁵⁷⁸, seit 1970 ausdrücklich zum *Kunsttherapeuten* ausbildete, dass 1973 durch einen Kreis von Menschen um den Arzt Günther Schönemann und die Künstler Wilfried Ogilvie, Peter Ferger u.a. in Alfter (bei Bonn) die *Alanus-Hochschule* begründet worden war, die seit 1974 zum Kunsttherapeuten ausbildete⁵⁷⁹, dass Edith Kramers Buch *Kunst als Therapie mit Kindern* 1975 deutschsprachig erschienen war und seitdem viele Künstler zu der von ihr vertretenen Auffassung der *Art as Therapy* (Kunst als Therapie) geführt hatte⁵⁸⁰, und dass Karl-Heinz und Ilse Türk 1977 die *Freie Kunstschule Nürtingen* begründet hatten⁵⁸¹, die 1981 den Studiengang Kunsttherapie eingeführt hatte⁵⁸². Wenn Petzold 1986 spitz nachfragt,

»Warum jetzt Kunsttherapie? Und auch: Wo kommen plötzlich die vielen Kunsttherapeuten her? Wo haben sie ihre Verfahren gelernt? Wer hat sie ausgebildet? Wo haben sie ihre klinischen Erfahrungen mit Patienten gesammelt?«⁵⁸³,

so entsteht der Eindruck, dass er die Entwicklung der *Kunsttherapie* bis 1986 ausgeblendet hatte. Petzolds Behauptung, dass »die Künstler« hier »noch kein Arbeitsfeld entdeckt und noch kein Interesse entwickelt« hätten, ist falsch.

Petzold findet, von seinen nicht ganz zutreffenden Voraussetzungen ausgehend, andere Erklärungen für den »Boom der Kunsttherapie« in den 80er

⁵⁷⁸ Pütz 9/1964, 11f. Weiteres im Kap. 2.3.5.

⁵⁷⁹ Pütz 2000, 18.

⁵⁸⁰ »In unserem Buch trennen wir die Kunsttherapie von der Psychotherapie. Wir befassen uns hauptsächlich mit einer Form der Arbeit, in der die Kunst die entscheidende heilende Kraft darstellt.« Kramer 1975, 37.

⁵⁸¹ Siehe: Jürgen Thies: *Der Gründungsimpuls der Freien Kunstschule. Arbeit am Menschen – Vom Ego zum Ich*. In: Martin Fuchs, Eugen Gomringer: *Werkbericht. Der Bildhauer K. H. Türk*. Stuttgart 1988, 179.

⁵⁸² Siehe: Jürgen Thies: *Ansprache anlässlich der Jubiläumsveranstaltung 25 Jahre Freie Kunsthochschule Nürtingen e.V.* am 20.10.2001 um 19 Uhr in der Galerie der Fabrik, Neckarstr. 11, Nürtingen. Typoskript des Vortrages. (Für die Zurverfügungstellung dieses Typoskriptes danke ich herzlich Herrn Prof. Thies.) Siehe auch: Michael Gompf, Michael Helm (Hgs.): *Freie Kunstschule Nürtingen. Freie Akademie und Fachhochschule für Kunsttherapie. Orientierung und Dokumentation*. Nürtingen 1987.

⁵⁸³ Petzold 1986, 226.

Jahren. Er bewertet das Interesse an der Kunsttherapie als »Hunger nach immer neuem Erleben«⁵⁸⁴ in einer von Entfremdung und Verdinglichung gekennzeichneten Konsumgesellschaft, der sich zuerst in der »Psychoszene«⁵⁸⁵ gezeigt und jetzt eben zum Boom der Kunsttherapie geführt habe:

»In der Kunsttherapie fängt das erst an. Die ersten Phänomene der Verdinglichung zeigen sich z.B. an der Flut unseriöser Weiterbildungsangebote, den aus dem Boden schießenden kunsttherapeutischen Ausbildungsinstituten und kreativtherapeutischen Praxen, und auch in der inflationären Art, in der an Fachhochschulen und Hochschulen plötzlich von Dozenten, die noch nie mit Patienten gearbeitet haben und über keinerlei therapeutische Selbsterfahrung oder klinischen Background verfügen, Studienangebote konzipiert, Studiengänge und Aufbau-Studiengänge eingerichtet werden.«⁵⁸⁶

Die Kritik an »der Flut unseriöser Weiterbildungsangebote« traf damals teils zu, wie sie noch heute teils zutrifft. Sie galt und gilt aber für den gesamten Bereich der *Gestaltungstherapie*, *Kreativen Therapie*, *Künstlerischen Therapie* und *Kunsttherapie* (im umfassenden Sinne, d.h. einschließlich der Tanz-, Musik-, Theatertherapie etc.) und nicht etwa allein und schon gar nicht in besonderer Weise für die Kunsttherapie. Beispielsweise war die *Kunst-Studienstätte Ottersberg – Freie Hochschule für soziales Wirken der Kunst* 1984 als erste Ausbildungsstätte für Kunsttherapie in Deutschland staatlich als Fachhochschule anerkannt worden⁵⁸⁷. Doch Petzold spitzt seine Kritik auf Therapeuten und Dozenten zu, die aus der Kunst kommen:

»Zumeist liegt allein eine ›künstlerische Kompetenz‹ vor (über deren Güte wagen wir nicht zu urteilen), aber Kunstverstand und Gestaltungskraft allein genügen nicht für die Arbeit mit Patienten.«⁵⁸⁸

⁵⁸⁴ Petzold 1986, 226.

⁵⁸⁵ Petzold 1986, 226.

⁵⁸⁶ Petzold 1986, 226f.

⁵⁸⁷ Siehe: Rose Maria Pütz: *Die Daten zum Werdegang der Freien Kunst-Studienstätte*. Typoskript vom Mai 1991, 7.

⁵⁸⁸ Petzold 1986, 227.

Petzold scheint den Eindruck gewonnen zu haben, dass dort, wo im Kontext von Therapie der Begriff Kunst verwendet wird, »Kunstverstand und Gestaltungskraft« überbewertet, das therapeutische Know-how unterbewertet werde. Dies zeigen auch seine rhetorisch-polemischen Fragen:

»Was ist wichtiger ... die Kunst oder die Therapie? Und erst der Kunsttherapeut, was ist er, Künstler oder Heilberuf? Welche Komponente ist bedeutsamer in diesem Berufsbild, die des Therapeuten oder des Künstlers?«⁵⁸⁹

Diese Fragen können – positiv aufgenommen – einen Prozess der Identitätsklärung anregen. Doch Petzold polarisiert und reißt damit auseinander, was zusammengehört. Sinn machen seine Fragen nur vor dem Hintergrund einer Auffassung, für die der Bereich der Kunst von dem Bereich der Therapie strikt geschieden ist. In seiner Polemik gegen die Kunsttherapie gerät Petzold in Gegensetzungen⁵⁹⁰, die für (andere) Kunsttherapeuten keinen Bestand haben und die eigentlich auch für seine *Kreative Therapie*, die doch ebenfalls mit guten Gründen auf die Künste und das Kunstschaffen zurückgreift, in dieser Radikalität keinen Sinn machen. Für Edith Kramer und Siegfried Pütz, seit den 70er Jahren zwei der maßgeblichen Vertreter einer aus der Kunst kommenden Kunsttherapie, hatte sich die Frage, was wichtiger sei, »die Kunst oder die Therapie« in dieser polarisierenden Form nicht erhoben. Siegfried Pütz hatte die Kunsttherapie aus der therapeutischen Kraft der Kunst heraus als einheitlich gewachsenes Berufsbild entwickelt. Pütz sprach der Kunst selbst ein wirkkräftiges Potential zum Ausgleich seelischer und leiblicher Vereinseitigungen, also zur Therapie psychischer, psychosomatischer und psychosozialer Erkrankungen und von Entwick-

⁵⁸⁹ Petzold 1986, 230.

⁵⁹⁰ Diese von Petzold vorgenommenen Gegensetzungen zeigen sich auch 1990, wenn er und Ilse Orth von einer »Spannung« sprechen, die der »Begriff ‚Kunsttherapie‘« in sich trage (Petzold 2007, 22) und wenn Petzold behauptet, dass sich eine »wirkliche Verbindung« zwischen den Bereichen Kunst und Therapie nur werde herstellen lassen, wenn »Theorien aus dem Bereich der Therapie in einen kritischen und konstruktiven Diskurs mit Theorien aus dem Bereich der Kunst gebracht« würden (Petzold 2007, 591). Das ist an sich gut gemeint und auch nicht vollständig falsch, es impliziert aber, dass die Bereiche Kunst und Therapie strikt geschieden seien und eben deshalb einer die Gegensätze überbrückenden Zusammenführung bedürften. Das aber ist eine Auffassung, die von den meisten Persönlichkeiten, die den Begriff Kunsttherapie bevorzugen und sich selbst als Kunsttherapeuten empfinden, gerade nicht geteilt wird.

lungshemmungen und -blockaden zu⁵⁹¹. Und er verstand die Haltung des Dienens (griech. *θεραπεία* (therapeia) = *Dienen*⁵⁹²) gegenüber dem Menschen als etwas, was in der Kunst schon immer vorhanden gewesen sei⁵⁹³. Sie musste aus der Sicht von Pütz deshalb auch nicht etwa aus medizinischen oder psychotherapeutischen Konzepten in die Kunst hineingetragen werden, damit eine Kunsttherapie entstehen könne⁵⁹⁴. Auch Edith Kramers *Art Therapy* war aus einem Erleben der positiven Verwandlungs- und Heilskraft der Kunst selbst hervorgegangen. Entscheidende Impulse hatte Kramer (1916-2014) aus den kunstpädagogischen Ansätzen Franz Cizeks und Johannes Ittens empfangen, die ihr durch ihre Lehrerinnen, die Cizek-Schülerin Trude Hammerschlag (1899-1930) und die Bauhaus- und Itten-Schülerin Friedl Dicker (1898-1944) vermittelt worden waren⁵⁹⁵. Als Edith Kramer ihre *Art Therapy* 1958 erstmals umfassend darstellte, lautete ihr Credo:

»Since human society has existed the arts have helped man to reconcile the eternal conflict between the individual's instinctual urges and the demands of society. Thus, all art is therapeutic in the broadest sense of the word.«⁵⁹⁶

Die Kunst selbst war für Kramer die entscheidende therapeutische Wirkkraft. Zwar ist Kramers persönlicher theoretischer Hintergrund in der Psychoanalyse Sigmund Freuds zu sehen⁵⁹⁷, doch war es ihr nicht möglich, die therapeutische Wirkung der Kunst auf diese Weise zu begründen. Freud selbst hatte das künstlerische Tun niemals in die Therapie mit einbezogen, was den Umstand bezeugt,

⁵⁹¹ Gleichwohl bedurfte der Kunsttherapeut selbstverständlich auch der Kenntnisse und Fähigkeiten aus der Medizin, Psychologie, Psychotherapie, Pädagogik, Heilpädagogik usw. Ebenso wie für Pütz die Zusammenarbeit mit Ärzten, Psychotherapeuten, Heilpädagogen usw. selbstverständlich war.

⁵⁹² Altgriechisches Wörterbuch 1880, Stichwort „therapeia“.

⁵⁹³ Die Haltung, dass das Kunstschaffen letztlich ein Dienen sei, und mit narzisstischer Selbstbeweihräucherung schwerlich einhergeht, haben viele Künstler vertreten. Siehe dazu auch: Yolanda Bertolaso (Hg.): *Die Künste in den Künstlerischen Therapien. Selbstverständlichkeit oder Etikettenschwindel?* Münster 2003, 7 und 156.

⁵⁹⁴ Siehe: Pütz 3/1965, 13 und 17. So steht es auch in der grundlegenden Konzeptionsschrift von 1973: Pütz 10/73,1. Weiteres in Kap. 2.3.5.

⁵⁹⁵ Siehe: Edith Kramer: *Art as Therapy. Collected Papers*. London, Philadelphia 2000, 20-22. Charlotte Zwiauer (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997, 9 u. 35-54. Zu Hammerschlags Einfluss siehe: Zwiauer 1997, 47. Zu Dickers Einfluss siehe: Kramer 1975, 14 und Kramer 2000, 21.

⁵⁹⁶ Kramer 1958, 6.

⁵⁹⁷ Siehe: Kramer 1958, 5-23.

dass sich aus den orthodox aufgefassen Theorien der Psychoanalyse heraus eine Kunsttherapie nicht hätte ausbilden können. Zu sehr lag der Fokus der Psychoanalyse auf dem therapeutischen Gewinn durch die rational-intellektuelle Analyse⁵⁹⁸. Erst die (von orthodoxen Psychoanalytikern angefeindete) Weiterentwicklung der Psychoanalyse zu einer *Ich-Psychologie* durch Heinz Hartmann und Ernst Kris seit 1939 bildete für Kramer den Hintergrund, um die therapeutische Wirkung der Kunst theoretisch begründen zu können⁵⁹⁹. Sehr knapp zusammengefasst kann man sagen, dass Kramer mit ihrer *Art Therapy* nicht etwa – wie es im Sinne Freuds zu denken gewesen wäre – auf eine Sublimierung der Triebkräfte durch Intellektualisierung, Rationalisierung und intellektuelle Selbsterkenntnis, auch nicht etwa auf eine kathartische Abfuhr von Triebenergien durch das Kunstschaffen abzielte, sondern auf eine Weiterentwicklung und Stärkung des Ichs durch die Erfahrungen im Kunstschaffen, die zudem in einer empathischen Beziehung zum Kunsttherapeuten stattfindet⁶⁰⁰. Zumindest aus der Sicht von diesen zwei (damals wie heute bedeutenden) Ansätzen der Kunsttherapie machen Petzolds polarisierende Fragen keinen Sinn. Pütz und Kramer fühlten sich

⁵⁹⁸ Prägnant arbeitete dies Erich Fromm heraus in seinem Buch: *Sigmund Freuds Sendung*. Frankfurt am Main, Berlin 1961.

⁵⁹⁹ Heinz Hartmann (1894-1970) hatte mit seinem Vortrag *Ich-Psychologie und Anpassungsprobleme* aus dem Jahr 1939 die Entwicklung der Ich-Psychologie eingeleitet. Während Freud das *Ich* mehr oder minder als Spielball zwischen den Triebforderungen des *Es* und den Anforderungen der Gesellschaft (innerpsychisch repräsentiert durch das *Über-Ich*) verstanden hatte, vertrat Hartmann die Auffassung, dass »dem Ich größere Bedeutung innerhalb der menschlichen Gesamtpersönlichkeit« zukomme. Hartmann eröffnete eine von Freud abweichende Perspektive, als er betonte, dass das *Ich* »hinsichtlich seiner strukturellen, dynamischen und ökonomischen Aspekte« »teilweise unabhängig« vom »Es« sei, also »teilweise unabhängig« von der von Freud als absolut gesetzten Bestimmtheit des menschlichen Seelenlebens durch den Sexualtrieb (siehe: Heinz Hartmann: *Ich-Psychologie. Studien zur psychoanalytischen Theorie*. Stuttgart 1972, 9). – Zum soziokulturellen Hintergrund der Theoriebildung Kramers ist zu erwähnen, dass Kramers Lehrerin Trude Hammerschlag mit Heinz Hartmann verheiratet war, und dass Kramer mit Ernst Kris und Heinz Hartmann in den 30er/40er/50er Jahren in den USA in Kontakt stand. Alle hatten als vom Nationalsozialismus verfolgte Juden emigrieren müssen. Friedl Dicker war die Flucht nicht gelungen. Sie kam ins Ghetto in Theresienstadt, wo sie verbotenerweise für Kinder und Jugendliche therapeutisch wirksamen Kunstunterricht gab. 1944 wurde sie mit diesen Kindern nach Auschwitz deportiert und im selben Jahr in Birkenau vergast. Siehe: Elena Makarova: *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre*. Wien 2000. Kramer sah in Dicker eine Urahnin der Kunsttherapie (siehe: Kramer 2000, 21).

⁶⁰⁰ Kramer führt ihren Bezug zur Ich-Psychologie aus in: Kramer 1975, 74. Implizit ist er bereits die Grundlage in ihrem ersten Buch: Edith Kramer: *Art Therapy in a Children's Community. A Study of the Function of Art Therapy in the Treatment Program of Wiltwyck School for Boys*. New York 1958. Siehe dort auch im Quellenverzeichnis, wo die Werke von Hartmann und Kris bereits aufgeführt sind. Wiederholt wird der Bezug im Jahr 2000 in dem Buch *Art as Therapy. Collected Papers: »Art Therapy is conceived primarily as a means of supporting the ego.«* Kramer 2000, 18.

nicht genötigt, zwischen dem Künstler und dem Therapeuten eine Entscheidung zu fällen, da diese beide bei ihnen in eins gingen. Zudem lagen bei Pütz und Kramer keineswegs allein »künstlerische Kompetenzen« vor. Eine Auseinandersetzung Petzolds mit den Positionen von Pütz und Kramer fehlte damals und fehlt bis heute. Es entsteht der Eindruck, dass sich Petzold einen verkürzten Begriff von der Kunsttherapie gebildet hatte, gegen den sich seine Polemik dann wendete. Es ging nicht so sehr um eine wissenschaftliche Diskussion, sondern um Selbstbehauptung und die Durchsetzung des eigenen Ansatzes.

2.4.6 Umdeutung des Begriffs Kunsttherapie

Im Jahre 1990 haben Hilarion Petzold und Ilse Orth ihr grundlegendes Werk *Die neuen Kreativitätstherapien – Handbuch der Kunsttherapie – Theorie und Praxis* in zwei Bänden herausgegeben. Mit diesem Buch haben sie den Oberbegriff *Kreativitätstherapien* bekannt gemacht und im Titel nunmehr neben den Begriff *Kunsttherapie* gestellt. In den im Buch enthaltenen Aufsätzen von Hilarion Petzold, Johanna Sieper und Ilse Orth der Jahre 1986-1990 wird die kontroverse Diskussion des Begriffs Kunsttherapie fortgesetzt. Der Begriff *Kunsttherapie*, der 1986 noch Anlass polemischer Abgrenzung war, wird dabei einerseits weiterhin kritisiert und abgewehrt, andererseits im Sinne der eigenen Auffassung umgedeutet. Letzteres beginnt schon in der Einleitung:

»Der Begriff der ›klinischen Kunsttherapie‹, wie er in diesem Handbuch verwendet wird, kann synonym mit dem Begriff der ›Kreativitätstherapie‹ gesehen werden. Ein Gleiches gilt für den Begriff der ›Kunstpsychotherapie‹ als Ansatz, der künstlerische Methoden mit überwiegend psychotherapeutischer Zielsetzung einsetzt [...]; ihm kann der Begriff ›Psychotherapie mit kreativen Medien‹ parallel gestellt werden.«⁶⁰¹

Der Begriff Kunsttherapie wird hier durch die Verwendung der Beiwörter »klinisch« und »Psycho-« im Sinne der eigenen Auffassung spezifiziert und dieser damit angeglichen. Zugleich sollen alle genannten Bezeichnungen nunmehr »sy-

⁶⁰¹ Petzold, Orth 2007, 24.

nonym« verstanden werden. Im Kontext ihres Buches wird damit der Bedeutungshintergrund des Begriffs *Kunsttherapie* dem Bedeutungshintergrund von Petzolds, Siepers und Orths Begriff *Kreative Therapie* angeglichen. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass andere Auffassungen des Begriffs Kunsttherapie von vorneherein, d.h. ohne jegliche inhaltliche Auseinandersetzung als therapeutisch unzureichend abgewertet oder aufgrund »anderer Bezugsrahmen« gezielt ausgeklammert werden:

»Vieles, was derzeit unter dem Begriff ›Kunsttherapie‹ läuft, ist als pädagogische oder heilpädagogische Maßnahme einzuordnen und sollte auch, das ist unsere Auffassung, in dieser Weise ausgewiesen werden. Sonst wird der *Therapie*-Begriff verwässert und um die klinische Dimension verkürzt, und diese ist unverzichtbar. Es wurden deshalb in dieses Handbuch keine Formen heilpädagogischer Kreativitätsförderung, pädagogisch ausgerichteter Kunsttherapie oder Ansätze, die einen anderen Bezugsrahmen haben als jenen klinischer Psychologie und Psychotherapie, wie z.B. die ›anthroposophische Kunsttherapie‹, einbezogen. Auch die vielfältigen Schulen, Richtungen und Gruppierungen der ›art therapy‹ im amerikanischen Raum konnten und sollten hier nicht berücksichtigt werden.«⁶⁰²

Petzold und Orth machen mit dieser Aussage klar, dass die therapeutische Qualität der *Kunsttherapie* ihre Ausrichtung an der klinischen Psychologie und Psychotherapie finden solle. Dem entsprechend bleiben aus ihrem Buch jene »Formen heilpädagogischer Kreativitätsförderung, pädagogischer ausgerichteter Kunsttherapie«, bei denen der Therapiebegriff »um die klinische Dimension verkürzt« und dadurch »verwässert« werde, ausgeschlossen. Im selben Zuge grenzen sie kunsttherapeutische Ansätze, die vermeintlich »einen anderen Bezugsrahmen haben als jenen klinischer Psychologie und Psychotherapie« aus ihrem Buch aus, namentlich erwähnen sie die *Art Therapy* und die *Anthroposophische Kunsttherapie*. Damit sind wesentliche, in den 80er Jahren weithin bekannte und einflussreiche Ansätze ausgeschlossen. Petzold und Orth fokussieren gezielt auf den ihnen eigenen Ansatz. Doch ihre Ausgrenzungen sind fadenscheinig und nicht in der Sache begründet. Petzold und Orth werden damit weder dem Ge-

⁶⁰² Petzold, Orth 2007, 20f.

samtgebiet der Kunsttherapie, noch dem Untertitel ihres Buches *Handbuch der Kunsttherapie*, noch ihrem eigenen integrativen Anspruch gerecht. Die von ihnen erwünschte Ausrichtung an der klinischen Psychologie und Psychotherapie entspricht weder den historisch gewachsenen Einsatzfeldern der Kunsttherapie, noch dem eigenen Ansatz der *Integrativen Therapie*, die doch ebenfalls in der Seniorenarbeit, in der Erwachsenenbildung, in der Pädagogik und Heilpädagogik eingesetzt wurde und wird.

Die Kunsttherapie umfasste seit ihren Anfängen zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch nicht-klinische und nicht-psychotherapeutische Therapie. Kunsttherapie wurde und wird auch in den Bereichen Kunst, Pädagogik, Heilpädagogik, Kunst-, Musik-, Tanz- und Theaterpädagogik, Sozialarbeit, im Strafvollzug usw. eingesetzt⁶⁰³. Psychotherapie und klinische Psychologie sind von daher wichtige Teilgebiete der Kunsttherapie, aber doch nur Teilgebiete. Sie sollten aber, wenn die Kunsttherapie selbst nicht willkürlich begrenzt werden soll, nicht als ihr grundsätzlicher und allgemeingültiger Bezugspunkt oder Qualitätsmaßstab angenommen werden. Eine heilpädagogische Kunsttherapie mit einem behinderten Kind kann auf tiefe Schichten der leiblich-seelischen Entwicklung einwirken und dadurch eine positiv ausstrahlende Wirkung auf das Kind und den späteren Erwachsenen von lebenslanger Nachhaltigkeit haben. Diese spezifische Wirkung heilpädagogischer Kunsttherapie ist mit der Wirkung von Psychotherapie nicht gleichzusetzen. Sie steht ihr aber in Qualität, Langfristigkeit und Tiefenwirkung sicher nicht nach. Dasselbe gilt für die therapeutische Wirkung beispielsweise der *Logopädie*, *Ergotherapie*, *Physiotherapie* oder *Körpertherapie* im Kontext heilpädagogischer Arbeit mit körperlich- oder geistig-behinderten Kindern. Dem Versuch, die therapeutische Wirkung verschiedener Therapieverfahren durch die Ausrichtung auf »klinische Psychologie und Psychotherapie« als der vermeintlich bestwirkenden Therapieform, zu hierarchisieren, und dem da-

⁶⁰³ Das ist in den USA nicht anders. Auch die *American Art Therapy Association* in den USA macht weite Einsatzfelder deutlich. Sie schreibt auf ihrer Homepage: »Art therapy is the therapeutic use of art making, within a professional relationship, by people who experience illness, trauma or challenges in living, and by people who seek personal development.« <http://www.arttherapy.org/aata-history-background.html>, eingesehen am 21.6.2012.

mit verbundenen Versuch den Therapiebegriff auf die klinische Psychologie und Psychotherapie einzuengen, muss eine Absage erteilt werden.

Auch die pauschale Ausgrenzung von Ansätzen der *Art Therapy* und der *Anthroposophischen Kunsttherapie* aufgrund »anderer Bezugsrahmen« wird dem Gesamtgebiet der Kunsttherapie nicht gerecht. Selbst wenn Margarethe Hauschka *Künstlerische Therapie* in der durch die Erkenntnisse der Anthroposophie erweiterten Medizin in gewisser Weise einen »anderen Bezugsrahmen« hatte, hatte sie doch einen Bezugsrahmen klinischer Psychologie, Psychotherapie und psychosomatischer Medizin. Denn die Ärztin Margaretha Hauschka hatte ihren Ansatz der Maltherapie seit 1927 im *Klinisch-Therapeutischen Institut* in Arlesheim, d.h. im Kontext einer psychosomatischen Klinik, in Zusammenarbeit mit der leitenden Ärztin Ita Wegman entwickelt. Was die *Art Therapy* Margaret Naumburgs betrifft, so hatte sich diese in den 40er Jahren im *New York State Psychiatric Institute and Hospital* entwickelt. Naumburg bezog sich zentral auf Freud und Jung⁶⁰⁴. Auch Edith Kramers *Art Therapy*, damals wie heute einer der bekanntesten Ansätze, wird zu Unrecht ausgegrenzt. Zwar hatte sich diese von 1950-1958 im pädagogisch-heilpädagogischen Kontext entwickelt, sie hatte aber – wie oben gezeigt wurde – einen psychotherapeutischen Hintergrund in der Psychoanalyse, namentlich in der Ich-Psychologie. Petzold und Orth grenzten aus ihrem Buch ohne inhaltliche Auseinandersetzung gewichtige Auffassungen und Ansätze der Kunsttherapie aus. Der fruchtbare wissenschaftliche Diskurs zur Kunsttherapie, den Petzold im selben Buch doch nachdrücklich einforderte⁶⁰⁵, wurde auf diese Weise von ihm selbst gar nicht erst aufgenommen. Auch bietet ihr sogenanntes *Handbuch der Kunsttherapie* somit keineswegs einen Überblick über das Gesamtgebiet der Kunsttherapie. Vielmehr ist es im Wesentlichen auf die *Kreative Therapie* Petzolds, Siepers und Orths fokussiert, einschließlich vieler Beiträge ihrer Schüler und einiger Beiträge von Gesinnungsgenossen. Vor dem Hintergrund der damals tatsächlich vorhandenen Ansätze der Kunsttherapie nahmen Petzold, Sieper und Orth mit ihrer Profilierung des Be-

⁶⁰⁴ Siehe: Naumburg 2008.

⁶⁰⁵ Petzold 2007, 591.

griffs Kunsttherapie eine Umdeutung im Sinne ihrer *Integrativen Therapie mit kreativen Medien* vor.

2.4.7 Die distanzierte Haltung zur Kunst

Petzold, Sieper und Orth integrierten also die Bezeichnung Kunsttherapie in ihr Konzept, doch standen sie der Kunst selbst weiterhin distanziert gegenüber. Dies zeigt sich bereits in der Einleitung ihres Buches *Die neuen Kreativitätstherapien*:

»Wir sind von unserem Herkunft und unserer Tätigkeit her psychoanalytisch, gestalttherapeutisch und psychodramatisch ausgebildete Psychotherapeuten, die immer auch künstlerische Interessen hatten, über eigene Theatererfahrungen auf der Bühne und in der Regie verfügen, die in Projekten kreativer Pädagogik und Erwachsenenbildung tätig waren und sind, und die sich über literarische und kunstgeschichtliche Studien mit der ›großen Kunst‹ befasst haben. So vollzog es sich für uns ganz organisch und selbstverständlich, dass ›kreative Medien‹, dass ›künstlerische Methoden‹, den Künsten entlehnte Vorgehensweisen und Praktiken in unsere Arbeit mit Patienten einfließen und so der *intermediale Ansatz* begründet wurde. Die Resonanz, die diese Impulse bei Patienten fanden, hat uns ermutigt und zu weiteren Entwicklungen angeregt. Für diese ging ein besonders nachhaltiger Eindruck von den spontanen Bildnerien und poetischen Produktionen psychiatrischer Patienten, denen wir in der Psychiatrie begegneten, aus.«⁶⁰⁶

Nicht die Kunst ist für Petzold und Orth Wirkfaktor der Therapie, sondern »künstlerische Methoden«. Damit gemeint sind »den Künsten *entlehnte* Vorgehensweisen und Praktiken«. Die malerischen und dichterischen Arbeiten von Patienten werden folglich auch nicht als Kunstwerke und Dichtungen angesprochen, sondern als »spontane Bildnerien und poetische Produktionen«. In einem Beitrag von Petzold und Sieper heißt es:

»Zur Rede steht, sowohl beim Begriff Kunstpsychotherapie wie bei dem der Kunsttherapie, die *Verwendung künstlerischer Methoden, Techniken und Medien*

⁶⁰⁶ Petzold, Sieper 2007, 15.

zur Stimulierung von expressiven Fähigkeiten, zur Schärfung des Wahrnehmungsvermögens im Rahmen therapeutischen Handelns, wie immer dies auch orientiert und geartet sein mag.«⁶⁰⁷

»Der Kunst werden die Medien *entliehen*, die Zugangsweisen, die Methoden.«⁶⁰⁸

Die Bezeichnung der Kunstformen als *Medien*, als Mittler für therapeutische Zwecke, die Gebärde des *Entlebens* und *Entleibens* von Elementen der Kunst und das Funktionalisieren von Elementen der Kunst als »Zugangsweisen« zum Patienten zeugen von Petzolds, Siepers und Orths innerlicher Distanz zur Kunst⁶⁰⁹. Bei dieser Haltung bleibt es auch in Orths und Petzolds Aufsatz *Zur ›Anthropologie des schöpferischen Menschen‹* von 1993:

»In unserer kunst- und kreativitätstherapeutischen Arbeit, dem ›intermedialen Ansatz der Integrativen Therapie [...], verwenden wir häufig projektive, kreative Instrumente, um das schöpferische Selbst [des] Menschen besser zu erschließen, das ›Selbstgefühl‹ und die ›Selbstgewissheit‹, ›Selbstwertgefühle‹, Selbstzweifel, Selbsterkenntnis und Selbstverständlichkeit zu fördern.«⁶¹⁰

Die Künste werden hier zu *kreativen Instrumenten*. Entsprechend dieser Grundhaltung verwehren sich Petzold und Sieper gegen den Anspruch, dass Therapeuten, die mit kreativen Medien arbeiten, auch Künstler, Kunstschaffende sein müssten:

»Es kann auch nicht der Anspruch erhoben werden, dass Psychotherapeuten, die künstlerische Zugänge und Medien verwenden, Künstler sind, ›Kunstschaffende‹.

⁶⁰⁷ Petzold, Sieper 2007, 176.

⁶⁰⁸ Petzold, Sieper 2007, 170.

⁶⁰⁹ Indem Petzold, Sieper und Orth die Künste als *Medien* ansprechen, übergehen sie die Einsicht des in 60er Jahren führenden Medienwissenschaftlers Marshall McLuhan, dass dem Medium selbst eine Wirkung innewohnt, die das zu Vermittelnde formt und prägt. McLuhan prägte dies in den berühmten Satz *The medium is the message* (Das Medium ist die Massage). Eigentlich hätte der Satz lauten sollen: *The medium is the message* (Das Medium ist die Botschaft). Doch durch einen Druckfehler war aus *message* (Botschaft) *massage* (Massage) geworden, wodurch die Aussage des Satzes ihre faktische Bestätigung fand (siehe: Marshall McLuhan, Quentin Fiore: *Das Medium ist die Massage*. Erste englischsprachige Auflage 1967. Stuttgart 2011). McLuhan bezog sich zwar auf technische Medien (Telefon, Radio, Fernseher, Film etc.), doch gilt McLuhans Einsicht in besonderer Weise für die Kunst. Die Kunst kann nicht einfach *Medium* therapeutischer Wirkung sein. Zunächst ist sie selbst das, was wirkt. Dem Malen eines Bildes, dem übenden Tanzen, dem probierenden Musizieren usw. wohnt bereits von sich aus eine therapeutische Wirkung inne, die aber natürlich durch den Kunsttherapeuten fokussiert werden kann und soll.

⁶¹⁰ Orth, Petzold 1993, 102.

So betrachtet ist die Verwendung des Begriffs *Kunst* in Bezeichnungen wie *Kunstpsychotherapie* oder *Kunsttherapie* problematisch.«⁶¹¹

Dennoch möchten sie keinen Dilettantismus in der Therapie und machen klar, dass in Bezug auf die kreativen Medien hohe Kompetenzen vorliegen müssen:

»Die Formen der Kunstpsychotherapie [...] setzen in der Regel – und das ist bei Psychotherapeuten nicht selbstverständlich gegeben – eine souveräne Beherrschung des künstlerischen Zugangs bzw. des kreativen Mediums voraus.«⁶¹²

Im Sinne der von Petzold, Sieper und Orth vertretenen Auffassung brauchen die Therapeuten, – ausdrücklich ist hier von »Psychotherapeuten« die Rede –, »die künstlerische Zugänge und Medien verwenden«, keine Künstler, keine Kunstschaffenden zu sein. Dennoch sollen sie den künstlerischen Zugang, das kreative Medium sogar *souverän* beherrschen. Aber macht »eine souveräne Beherrschung des künstlerischen Zugangs« einen Menschen nicht zum Künstler bzw. ist eine intensive Beschäftigung mit dem Kunstschaffen nicht Voraussetzung zur »souveränen Beherrschung des künstlerischen Zugangs«? So sahen es zumindest Siegfried Pütz und Edith Kramer, wobei sie anders über die Kunst sprachen. Kramer schrieb 1975:

»Aus allen diesen Gründen ist es von allergrößter Wichtigkeit, dass der Kunsttherapeut ausübender Künstler ist oder die Kunst zumindest lange, intensiv und mit Freude betrieben hat. Nur dann hat er die technischen Fähigkeiten, die Einfühlungsgabe und die Hingabe an die Kunst, die notwendig sind, um anderen zu helfen. Sicherlich werden diese besonderen Fähigkeiten nicht in jeder Phase unserer Arbeit in Anspruch genommen. Unser spezieller Beitrag zur Heilung aber beruht auf dem Verständnis des Kunstmaterials und der Sprache der bildnerischen Formen.«⁶¹³

Für Kramer soll der Kunsttherapeut ausübender Künstler sein oder die Kunst »zumindest lange, intensiv und mit Freude betrieben« haben. Dann verfügt er über die notwendige »Hingabe an die Kunst«. Demgegenüber fordern Petzold,

⁶¹¹ Petzold, Sieper 2007b, 176.

⁶¹² Petzold, Sieper 2007, 177.

⁶¹³ Kramer 1975, 118.

Sieper und Orth die »souveräne Beherrschung des künstlerischen Zugangs«, um auf diese Weise der Kunst »kreative Instrumente« »entleihen« und »entleihen« zu können. Der Unterschied in der Haltung zur Kunst zwischen Petzold, Sieper und Orth und Kramer und Pütz, der sich in dem Gebrauch der Worte »Hingabe an die Kunst« (Kramer) und »souveräne Beherrschung des künstlerischen Zugangs« (Petzold, Sieper) zeigt, ist der Unterschied zwischen dem Künstler, der sich selbst zutiefst mit der Kunst verbunden hat, um dasjenige, was er in dieser Verbindung erlebt hat, auch anderen Menschen als Kunsttherapie eröffnen zu können, und dem Psychotherapeuten, der sich der Kunst bedienen will, um ihr therapeutische Wirkmöglichkeiten entleihen zu können. Es ist der Unterschied zwischen *Kunsttherapie* und *Integrativer Therapie mit kreativen Medien*. Petzold, Sieper und Orth haben nach 1990 zwar das Wort Kunsttherapie in die Bezeichnung ihres Ansatzes integriert, der Sache nach sind sie jedoch bei ihrem ursprünglichen Ansatz einer *Integrativen Psychotherapie mit kreativen Medien* geblieben. Konsequenter wäre es gewesen, wenn sie den Begriff Kunsttherapie entweder weiterhin gemieden oder aber die Kunst als solche ohne Umschweife in ihren Ansatz, ihre Grundhaltung und ihre Methodik einbezogen hätten. Dies würde sich dann auch in entsprechenden Formulierungen niederschlagen.

2.5 Zusammenfassungen zu den vier Begriffsprägungen

Die Quellennachweise der folgenden Begriffsklärungen finden sich, wenn nicht extra aufgeführt, in den zugehörigen Kapiteln und im ersten Kapitel.

2.5.1 Die Gestaltungstherapie nach Günter Clauser

Die Bezeichnung *Gestaltungstherapie* wurde 1960 durch den Psychiater Günter Clauser als Sammelbegriff für eine Fülle spezifischer Therapiemethoden vorgeschlagen, die sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts (mit Vorformen im 19. Jahrhundert) im Kontext von Psychiatrie und Psychotherapie unter Einfluss verschiedener Persönlichkeiten wie C. G. Jung, Ludwig Paneth, Gustav Richard Heyer usw. entwickelt hatten, und die sich im Wesentlichen auf künstlerische Verfahren bezogen. Als Verfahren der *Gestaltungstherapie* benannte Clauser das Plastizieren, den Ausdruckstanz, das Puppen-, Märchen-, Maskenspiel, Psychodrama, Pantomime, das Malen, Zeichnen, Musiktherapie, frei erfundene Geschichten, den frei gestalteten Lebensbericht, die selbstgestaltete biographische Niederschrift, die tänzerische Gymnastik, im selben Zuge aber auch nicht-künstlerische Verfahren wie den therapeutischen Dialog und die Gymnastik. Trotz dieser weiten Sammlung unterschiedlicher Verfahren war Clauser in seinen eigenen knappen Darlegungen zur Praxis der Gestaltungstherapie auf die bildenden Künste Malerei, Zeichnung und Plastik fokussiert. Der Therapiebegriff der *Gestaltungstherapie* war grundsätzlich auf den ärztlich-medizinisch-psychiatrischen Kontext bezogen. Clauser verstand die Gestaltungstherapie als ein vom psychoanalytisch gebildeten Arzt durchzuführendes Verfahren. Er bezog sich inhaltlich auf die Tiefenpsychologie Freuds, Jungs, Adlers, Bjerres. Clauser ging es darum, die Patienten zu einem freien gestalterischen Tun fernab von tradierten Kunstauffassungen anzuregen, um auf diese Weise einerseits Affekte abreagieren zu können, andererseits das so entstandene Material zur Aus-

deutung tieferer psychischer Strukturen im Sinne psychodynamischer Theoriekonzepte verwenden zu können. Zu unterscheiden ist die Gestaltungstherapie im Sinne Clausers von jenem spezifischen Ansatz der Gestaltungstherapie, der seit etwa 1975 unter Einfluss von Helena Schrode, Mirjam Schröder, Erich Franzke u.a. neu, als von eigens dazu ausgebildeten Gestaltungstherapeuten durchzuführendes Therapieverfahren entwickelt wurde. Schrode, Schröder, Franzke usw. übernahmen von Clauser die Bezeichnung und die klinische Ausrichtung. Methodisch und theoretisch nahmen sie Einflüsse vieler der damals bekannten Ansätze wie der *Künstlerischen Therapie*, der *Art Therapy*, der *Jungianischen Maltherapie* usw. auf⁶¹⁴. Dieser Ansatz wird seit 1991 als *Gestaltungstherapie/klinische Kunsttherapie* bezeichnet und bezieht sich nur auf die bildenden Künste.

2.5.2 Die Kreative Therapie nach Hilarion Petzold

Hilarion Petzold verwendete die Bezeichnung *Kreative Therapie* erstmals französischsprachig im Jahr 1965. Seitdem entwickelte er die *Kreative Therapie* neben der Gesprächstherapie, Gruppentherapie und Bewegungstherapie als eine der grundlegenden Zugangsweisen seines umfassenden Ansatzes der *Integrativen Therapie*. Die *Kreative Therapie* bezieht sich auf die therapeutische Arbeit mit den sogenannten *kreativen Medien*. Zu diesen zählte Petzold das Plastizieren, den Tanz, die Expression Corporelle (nach Laura Sheleen), die Tanz- und Bewegungstherapie, das Bibliodrama, das Schau-, Puppen-, Masken-, Rollenspiel, die Pantomime, das Psychodrama (nach Jakob Levy Moreno), das therapeutische Theater (nach Vladimir Iljine), das therapeutische Malen, das katathyme Bilderleben (nach Hans Carl Leuner), das Musizieren, das Dichten, die Poesietherapie usw. Im Kontext kreativer Medien erwähnt Petzold auch die Imagination, die Sensory Awareness, die Aromatherapie und die Lambanotherapie (die therapeutische Arbeit mit Geschmäckern). Petzold entwickelte die *Kreative Therapie* seit

⁶¹⁴ Siehe: Helena Schrode: *Mein Weg zur Kunst- und Gestaltungstherapie. Eine autobiographische Betrachtung*. Stuttgart 2004, 99ff.

1965 gemeinsam mit Johanna Sieper im Kontext der Seniorenarbeit, Drogentherapie und Erwachsenenbildung, später auch zunehmend im psychotherapeutischen und klinisch-psykosomatischen Bereich, seit 1974 auch gemeinsam mit Ilse Orth. Der Therapiebegriff der *Kreativen Therapie* sollte nach Petzolds Ansicht an der klinischen Psychologie und Psychotherapie orientiert sein, gleichwohl heilpädagogische und pädagogische Maßnahmen integrativ umfassen. Die theoretischen Fundamente der *Kreativen Therapie* finden sich bei Vladimir Iljine, Jakob Levy Moreno, Sandor Ferenczi, Gabriel Marcel usw., die Petzold zu einem modernen integrativen Konzept vereint. Petzold ging es darum, durch gemeinsames künstlerisches Tun die Kreativität zu aktivieren, zu fördern und auszubilden, da er die Kreativität als das grundlegende menschliche Vermögen verstand, sich in jeder gegebenen Situation sinnvoll und produktiv zu verhalten.

2.5.3 Die Künstlerische Therapie nach Margarethe Hauschka

Schriftlich nachweisbar trat die Bezeichnung *Künstlerische Therapie* erstmals in einem Brief vom 7.12.1926 der Ärztin Margarethe Hauschka auf. Seit 1927 entwickelte Margarethe Hauschka die *Künstlerische Therapie* am Klinisch-therapeutischen Institut in Arlesheim unter Anleitung der leitenden Ärztin Ita Wegman. Das Klinisch-therapeutische Institut war das erste Krankenhaus, das im Sinne der durch die Erkenntnisse der Anthroposophie erweiterten Heilkunst arbeitete. Nach heutiger Auffassung würde die Ausrichtung der Klinik als somatisch-internistisch und psychosomatisch verstanden werden. Hauschkas Therapiebegriff war damit klinisch-medizinisch ausgerichtet im Sinne dessen, was heute verknüpft als Bio-Psycho-Soziales Modell bezeichnet wird. Die *Künstlerische Therapie* bezog sich von Anfang an auf die bildenden Künste. Der Fokus aller theoretischen Schriften Hauschkas lag dabei auf der Malerei und damit der Maltherapie. Zwar sprach Hauschka 1978 in ihrem Hauptwerk *Zur Künstlerischen Therapie Band II* davon, dass die *Künstlerische Therapie* »im Grunde alle

Künste«⁶¹⁵ umfasse, dennoch blieb auch dort der Fokus auf der Maltherapie bestehen. Die erste und zugleich grundlegende theoretische Fundierung hatte die *Künstlerische Therapie* bereits 1929 durch den von Margarethe Hauschka gemeinsam mit Rudolf Hauschka geschriebenen Aufsatz *Die Pflanzenfarbe und ihre Verwendung im künstlerisch-therapeutischen Unterricht* erfahren. Die theoretischen Fundamente finden sich ausnahmslos in der Anthroposophie Rudolf Steiners, namentlich in seiner Anthropologie, Psychologie, Kosmologie, Farbenlehre und den Beiträgen zur Medizin. Hauschka ging es darum, die in den Farben wirkenden urbildlichen Kräfte durch eine spezifische Malweise so zur Wirkung zu bringen, dass sich eine Harmonisierung des Menschen ergibt. Hauschka empfand, dass die in den Künsten auch vorhandenen negativen Kräfte in der Therapie nicht zur Wirkung kommen dürften. Vielmehr mussten die Künste eine Form der Reinigung und Veredelung durchmachen, um künstlerische *Therapie* werden zu können. Sie sprach also von der *Künstlerischen Therapie*, da sich ihr Therapieansatz auf die Kunst zurückbezog, sie sich aber von der Kunst als solcher und den ihr auch innewohnenden negativen Kräften absetzen wollte.

2.5.4 Die Kunsttherapie nach Siegfried Pütz

Siegfried Pütz verwendete das Adjektiv *kunsttherapeutisch* erstmals im Jahre 1966, das Substantiv *Kunsttherapeutik* im November 1966 und die Substantive *Kunsttherapie* und *Kunsttherapeut/in* seit 1967. Erste Erfahrungen in der Plastiziertherapie hatte Pütz bereits 1931 gemacht. Seine Auffassung von in der Kunst wirksamen pädagogisch-menschenbildenden, therapeutisch-heilenden und sozial-gestaltenden Kräften hatte Pütz ab 1964 zunächst unter der Bezeichnung *Soziales Wirken der Kunst* entwickelt. Der englischsprachige Begriff *Art Therapy* war in Großbritannien bereits 1945 durch Adrian Hill, in den USA 1950 durch Margaret Naumburg eingeführt worden. Ob Pütz von der *Art Therapy* bis 1967 gehört hatte, ist nicht bekannt. Sein Konzept ist jedoch nicht aus anglo-amerikanischen Konzepten der *Art Therapy* abgeleitet. An der 1967 von Siegfried

⁶¹⁵ Hauschka 1978, 9.

Pütz begründeten *Kunst-Studienstätte Ottersberg – Freie Hochschule für Soziales Wirken der Kunst* bildete Pütz Künstler aus, die in allen Bereichen des menschlichen Lebens menschenbildend-pädagogisch, therapeutisch-heilend und letztlich sozialgestaltend mit der Kunst wirken wollen. Dieses neue Berufsbild bezeichnete Pütz 1967 noch zögerlich, ab 1970 dann ausdrücklich als Kunsttherapie. Bis acht Jahre nach dem Tod von Siegfried Pütz wurden in Ottersberg allein Kunsttherapeuten im Bereich der bildenden Künste (Plastik, Malerei, Graphik) ausgebildet. Der Begriff Kunsttherapie wurde deshalb auch von ihm selbst oft nur mit Bezug auf die bildenden Künste verwendet. Doch hatte Pütz den Begriff Kunst von Anfang an auf alle Künste bezogen. Dies zeigte sich, als im Jahr 1987 der Studiengang *Kunsttherapie/Kunstpädagogik Studienrichtung Schauspiel- mit Sprechkunst* eingeführt wurde. Im tieferen Sinne galt der Begriff *Kunsttherapie* also als Oberbegriff über all jene Therapieformen, die mit den verschiedenen Künsten arbeiten und die in der Kunst selbst ihr besonderes und entscheidendes Potential sehen. Der Therapiebegriff umfasste bei Siegfried Pütz alle Bereiche, in denen die Kunst überhaupt wirksam werden kann, also die Pädagogik, Heilpädagogik, Sozialarbeit, Kriminaltherapie, Psychotherapie, klinische Medizin usw. und (für ihn selbstverständlich) auch die Kunst selbst. Pütz verstand den Kunsttherapeuten als Prototypen des Künstlers der Zukunft, der sich in all seinem Schaffen seiner menschenbildenden, therapeutischen und sozialen Aufgabe für seine Mitmenschen bewusst ist, auch dann, wenn er als Maler die eigenen Werke ausstellt, als Tänzer einen Tanz aufführt, als Musiker ein Konzert gibt, als Architekt ein Bauwerk ausführt usw. Die theoretischen Fundamente der Kunsttherapie von Siegfried Pütz liegen in der Anthroposophie Rudolf Steiners, namentlich in dessen Impulsen zu einem anthroposophischen Kunstschaffen, zur sozialen Dreigliederung, zur Pädagogik, Heilpädagogik und Medizin. Pütz ging es darum, die Kunst in allen Bereichen des menschlichen Lebens so zum Einsatz zu bringen, dass sich jeder Mensch umfassend als Persönlichkeit ausbilden kann, dass er im Krankheitsfall deren heilende Kräfte erfährt, sodass letztlich eine menschenwürdige Sozialgestaltung durch das Zusammenleben gereifter Persönlichkeiten möglich wird.

3. ZUR IDENTITÄTSKLÄRUNG IM 21. JAHRHUNDERT

3.1 Differenzen & Einigkeit

Wie die Untersuchung der Begriffsgeschichte am Beispiel der vier ersten Prägnungen der Bezeichnungen *Gestaltungstherapie*, *Kreative Therapie*, *Künstlerische Therapie* und *Kunsttherapie* des deutschsprachigen Raums ergeben hat, beziehen sich die Differenzen der vier Auffassungen auf den *Kunstabgriff*, die *berufliche Identität*, den *Therapiebegriff*, die *Einsatzfelder*, die *Wirkungsweise*, die dahinter stehenden *Anthropologien* und die unterschiedlichen Auffassungen von dem *Wie therapeutischer Wirkprozesse*, d.h. der *Therapiemethodik*. Einigkeit besteht jedoch darin, dass sich alle vier Ansätze im Wesentlichen auf die Künste zurückbeziehen.

3.1.1 Einigkeit im Rückbezug auf die Künste

Einer Übersicht zeigt sich jedoch, dass das innere Zentrum aller untersuchten Ansätze in der Kunst zu finden ist:

- Günter Clauser benannte als Methoden der Gestaltungstherapie das Plastizieren, den Ausdruckstanz, das Puppen-, Märchen-, Maskenspiel, das Psychodrama, die Pantomime, das Malen, Zeichnen, Musiktherapie, frei erfundene Geschichten, den frei gestalteten Lebensbericht, die selbstgestaltete biographische Niederschrift, die tänzerische Gymnastik, aber auch nicht-künstlerische Verfahren wie den therapeutischen Dialog und die Gymnastik benannt.
- Margarethe Hauschkas Fokus lag auf der Malerei, wobei sie sich oftmals auf die Trias der bildenden Künste Bildhauerei, Malerei, Graphik bezog. Manchmal

sprach sie noch von der Musik⁶¹⁶. 1978 sprach sie davon, dass die *Künstlerische Therapie* »im Grunde alle Künste«⁶¹⁷ umfasse.

- Hilarion Petzold bezog sich auf das Plastizieren, den Tanz, das Bibliodrama, das Schau-, Puppen-, Masken-, Rollenspiel, die Pantomime, das Malen, das Musizieren und das Dichten. Zu den *kreativen Medien* zählte Petzold auch die *Imagination, Sensory Awareness, Aromatherapie* und *Lambanotherapie*⁶¹⁸.
- Siegfried Pütz bezog sich auf den von Steiner begründeten Kanon der sieben Künste Architektur, Plastik, Tanz, Malerei, Musik, Schauspiel und Poesie. Er bezog als Einziger die Architektur mit ein. 1973 erwähnte er einmalig das Kunsthandwerk, wobei nicht klar ist, ob dieses zur Kunsttherapie dazu zählen sollte.

Dass der Fokus im Grunde immer in der Kunst gelegen hat, zeigt sich nicht zuletzt auch darin, dass der Bezug der Gestaltungstherapie auf *künstlerische* Verfahren trotz der Bevorzugung des Begriffs *Gestaltung* für Günter Clauser so selbstverständlich ist, dass er nicht einmal auf den Gedanken kommt, dass es neben dem *künstlerischen* Gestalten beispielsweise auch noch das *Gestalten* technischer Geräte gibt. Dieses zählte für ihn natürlich nicht zur Gestaltungstherapie. Ebenso ist es bei Petzolds, Siepers und Orths *Kreativer Therapie*. Das *kreative Denken*, das ebenfalls eine Form von Kreativität, in der US-amerikanischen Kreativitätsforschung sogar die maßgebliche Form von Kreativität⁶¹⁹ darstellt, zählte für sie natürlich nicht zu den *kreativen Medien* ihrer *Kreativen Therapie*. Der Bezug auf den Leib und die Sinne war für Petzolds Therapiekonzept zentral.

⁶¹⁶ Hauschka 1976, 67-72.

⁶¹⁷ Hauschka 1978, 9.

⁶¹⁸ Hilarion Petzold: *Überlegungen und Konzepte zur Integrativen Therapie mit kreativen Medien und einer intermediären Kunstpsychotherapie*. In: Petzold, Orth 2007, 593.

⁶¹⁹ Die US-amerikanische Kreativitätsforschung verortet ihre Ursprünge bei: Henri Poincaré: *Wissenschaft und Methode*. (1. Französischsprachige Auflage 1910). 2. Aufl. o. O. 1914, Graham Wallas: *The Art of Thought*. New York 1926 und Jacques Hadamard: *The Mathematician's Mind. The Psychology of Invention in the Mathematical Field*. 1. Aufl. 1945. Princeton, New Jersey 1996. Poincaré war Mathematiker und hat erste Beobachtungen zu den Problemlösungsprozessen beim Mathematiker mitgeteilt. Auch Wallas und Hadamard bezogen sich auf das kreative Denken, nicht auf das Kunstschaffen. Die Kreativitätsforschung wurde in den 50er/60er/70er Jahren in den USA im Zuge des Wettrüstens mit der UdSSR massiv gefördert, um kreative, innovative Wissenschaftler ausbilden zu können (siehe z.B.: Gisela Ulmann: *Kreativität*. Weinheim, Berlin, Basel 1968, 15. Günther Mühle, Christa Schell (Hgs.): *Kreativität und Schule*. München 1971, 8 u. 17). Um Künstler ging es nicht.

Auch deshalb war der Rückbezug auf das künstlerische Tun für ihn obligatorisch.

Die von Clauser genannten nicht-künstlerischen Verfahren wie der therapeutische Dialog und die Gymnastik können als Randerscheinungen verstanden werden, die mit Clausers eigenen inhaltlich-methodischen Ausführungen nicht zusammenstimmen, wie in Kapitel 2.1.5 nachgewiesen wurde. Die von ihm erwähnte tänzerische Gymnastik steht exakt im Übergangsbereich zwischen Sport und Kunst. Auch die von Petzold 1965 erwähnte *Imagination*, die *Sensory Awareness*, *Aromatherapie* und *Lambanotherapie* können als Randerscheinungen angesehen werden, die sich nahtlos an die künstlerischen Verfahren anschließen, selbst aber nicht mehr dazuzählen.

Nicht zuletzt hat die gesamte Untersuchung der Argumentationsgänge für die Begriffe *Gestaltung*, *Kreativität* und *Künstlerisches* (Kap. 2.1, 2.2 und 2.4) offenbar gemacht, dass sich diese – wenn auch negierend oder problematisierend – immer auf die Kunst beziehen. Auch dort, wo der Begriff Kunst abgelehnt wird, ist er der entscheidende Bezugspunkt. Die Kunst ist das zentrale und allen gemeinsame Wirkprinzip.

3.1.2 Differenzen im Kunstbegriff

Und doch ist es gerade der Begriff Kunst, der problematisch ist. Auch das hat die Untersuchung gezeigt.

Die argumentativen Probleme, in die Günter Clauser durch die Wahl des Begriffs Gestaltung verstrickt wurde, haben eben damit zu tun, dass er mit dem Begriff Kunst noch die Kunstideale, die ästhetischen Auffassungen und künstlerischen Techniken des Akademismus des 19. Jahrhunderts verband. Gleichwohl forderte er für seine Gestaltungstherapie just jene Freiheiten, die durch die moderne Kunst seit Anfang des 20. Jahrhunderts überhaupt erst errungen worden waren. Dieser innere Widerspruch seiner Konzeption wäre leicht dadurch zu lösen gewesen, wenn er auch die moderne Kunst als Kunst anerkannt hätte. Dann hätte sein Ansatz Kunsttherapie heißen können und müssen. Damit

einhergehend hätte indessen eine Reflexion einsetzen müssen, dahingehend, dass die meisten Ärzte, und seien sie noch so gut in tiefenpsychologischer Therapie geschult, nicht über hinreichende Erfahrungen im Umgang mit den Künsten verfügten, um diese im Sinne moderner Ästhetik und freier künstlerischer Techniken anleiten zu können. Die Bevorzugung des Begriffs *Gestaltung* war schon bei C. G. Jung und ebenso bei Günter Clauser auch dadurch motiviert, dass dem Arzt die Kompetenzen in der Durchführung der *Gestaltungstherapie* nicht abgesprochen werden sollten⁶²⁰. Sobald erkannt ist, dass die Kunst das innere Zentrum auch der *Gestaltungstherapie* ist, musste klar werden, dass sich eigens dazu ausgebildete Kunsttherapeuten heranbilden mussten.

Margarethe Hauschka hatte eine spezifische, in dieser Arbeit als platonisch-neuplatonisch gekennzeichnete Kunstauffassung vertreten. Aus dieser Auffassung heraus hatte sie ein Konzept entwickelt, innerhalb dessen sie glaubte, von der auf Erden vorhandenen realen Kunst, die als solche unrein ist, abrücken zu müssen, um die Kunst von ihren negativen Wirkkräften läutern zu können. Auf diese Weise sollten urbildliche geistige Kräfte durch die Farben und Formen zur Wirkung kommen können. Sie vertrat damit eine sehr spezifische Auffassung, die eben weil das negative Wirkpotential der Kunst ausgespart bleibt, einseitig ist. Ihre platonisch-neuplatonische Kunstauffassung vermag es nicht, das gesamte Wirkpotential der Kunst zu umfassen. Die Möglichkeit durch das eigene Kunstschaffen negative Energien in sich, negative Verhaltensweisen und Beziehungsmuster bei sich und bei anderen oder negative Seiten der Welt (Tod, Krankheit etc.) kennenlernen zu können und sich kathartisch von negativen Energien zu befreien, bleibt bei ihr aufgrund ihres eingeschränkten Kunstbegriffs aus dem Therapievorgang ausgeschlossen. Für jene große Zahl von Menschen, die sich in Lebenskrisen, psychischen Krisen oder Phasen psychischer

⁶²⁰ Selbstverständlich sollen sich Ärzte, Psychologen, Pädagogen, Heilpädagogen, Sozialarbeiter, Pflegekräfte, Lehrer, Erzieher usw. so weitgreifend als nur möglich der Kunst und den ihr innewohnenden Kräften bedienen. Ebenso wie Gestaltungstherapeuten, Kreative Therapeuten, Künstlerische Therapeuten und Kunsttherapeuten Kenntnisse und Fähigkeiten von Ärzten, Psychologen, Pädagogen usw. adaptieren, so weit sie nur können. Der gegenseitige Austausch, die gegenseitige Befruchtung ist unerlässlich. Gleichwohl sollte auch klar sein, wo die Kernkompetenzen der jeweiligen Berufszweige liegen.

Erkrankung mit den negativen Seiten des Lebens auseinandersetzen wollen oder müssen, wäre Hauschkas Ansatz sicherlich nicht hinreichend, möglicherweise sogar hinderlich⁶²¹.

Der Kunstbegriff von Hilarion Petzold, Johanna Sieper und Ilse Orth war in unklarer Weise auf eine »große Kunst«⁶²² der Vergangenheit rückbezogen. Gemessen an diesem hohen Kunstbegriff der Vergangenheit und zudem vor dem Hintergrund, dass der Begriff Kreativität in den USA und dann auch in Frankreich in den 50er und 60er Jahren öffentlich präsent war, schien es Petzold 1965 treffender, das künstlerische Tun von Klienten und Patienten als Arbeit mit *kreativen Medien* zu bezeichnen. So entstand der Begriff *Kreative Therapie*. Als der Begriff *Kunsttherapie* seit 1967 im deutschsprachigen Raum, der Begriff *Art Therapy* im englischsprachigen Raum immer bekannter wurde, geriet Petzold, wie in den Kapiteln 2.4.5 bis 2.4.7 gezeigt worden war, in argumentative Nöte. Er leitete seine Patienten zum künstlerischen Tun (im Theaterspielen, Puppenspielen, Tanzen, Malen etc.) an, wollte aber nicht von *Kunst*, sondern von *Kreativität* und *Kreativer Therapie* und *Kreativen Medien* sprechen. Seine Polemik gegen die Kunsttherapie von 1986 bis 1990 rührt wohl von diesen inneren Widersprüchen seiner eigenen Konzeption und Terminologie her. Es ging zugleich um Selbstbehauptung. Schade, dass Petzolds Polemik seinerzeit nicht in einen breiten wissenschaftlichen Diskurs zur Identitätsklärung mündete⁶²³. Petzold,

⁶²¹ Zur therapeutischen Bedeutung einer Auseinandersetzung mit den negativen Seiten des menschlichen Daseins siehe: Ralf Matti Jäger: *Seelenschwärze Seelenwärme. Gegenwartspoese & Herzensmalerei*. Wendland 2020.

⁶²² Vgl. Petzold, Sieper 2007, 176.

⁶²³ Die einzige veröffentlichte Bezugnahme, die mir bekannt geworden ist, findet sich in Karin Dannecker's Dissertation (siehe: Karin Dannecker: *Kunst, Symbol und Seele. Thesen zur Kunsttherapie*. Dissertation 1992. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2000, 5f.) Dannecker's Auseinandersetzung mit Petzold's Polemik ist indessen kaum mehr als eine Replik. Immerhin wird Dannecker – vielleicht durch Petzold's Polemik angeregt – dazu geführt, Grundlegendes zur Identität des Kunsttherapeuten zu äußern. Zutreffend schreibt sie: »Die Kunst kennzeichnet die besondere Position der Kunsttherapie innerhalb der verschiedenen psychotherapeutischen Ansätze.« (S. 11) Dem entsprechend fordert sie die Kunsttherapeuten dazu auf, »mit Überzeugung aus der Perspektive der Kunst zu argumentieren« (S. 12). Leider verengt sie einen diesbezüglichen Diskurs (anders als Petzold) schon dadurch, dass sie den Begriff Kunst auf die bildenden Künste verengt. Noch wichtiger ist jedoch, dass sie nicht nur ihr eigenes Anliegen, sondern auch einen fruchtbaren Prozess der Identitätsklärung konterkarikiert, wenn sie behauptet, in den psychoanalytischen Denksystemen einen geeigneten Boden zur wissenschaftlichen Ergründung der Kunst und des Kunstschaffens zu finden (S. 13f.). Auch in ihrem Buch *Psyche und Ästhetik. Transformationen der Kunsttherapie* (1. Aufl. 2006, 2. Aufl. Berlin 2010) bleibt

Sieper und Orth verblieben in einer inhaltlichen Unklarheit, was sich in der von ihnen seit den 90er Jahren gewählten Doppelbezeichnung widerspiegelt. Dass es keinen Sinn macht, die Patienten zum künstlerischen Tun anzuregen, aber dennoch nicht von Kunst zu sprechen, hat bei Petzold, Sieper und Orth dazu geführt, dass ihr Ansatz trägt seit Ende der 90er Jahre die Bezeichnung *Integrative Kunst- und Kreativitätstherapie* trägt. Gleichwohl blieb die innere Distanz zur Kunst.

Siegfried Pütz war grundsätzlich und von Anfang an von der Kunst ausgegangen. Er hatte den deutschsprachigen Begriff Kunsttherapie geprägt. Jedoch stellt der Bezug seines Kunstbegriffs auf eine sogenannte *wahre* oder *echte Kunst* eine sehr schwerwiegende Problematik dar. Der damit verbundene Denkansatz hat – wie in Kapitel 2.3.8 gezeigt – seinen Ursprung in der Ausbildung eines Kanons der Künste in den alten Hochkulturen Babylon, Ägypten, China etc. Auch an den Kunstakademien Europas vom 16. bis zum 19. Jahrhundert hatte sich ein Kanon ästhetischer Ideale ausgebildet, der erfüllt werden musste, sollte es sich um echte oder wahre Kunst handeln. Dieser akademische Dogmatismus wirkte noch ins 20. Jahrhundert nach. Doch hatten sich Anfang des 20. Jahrhunderts die sich radikal erneuernden Kunstströmungen in Malerei, Tanz, Plastik, Musik, Architektur, Poesie etc. gezielt von diesen ästhetischen Idealen abgelöst. Seitdem wurden die alten Ideale, Normen, Sehgewohnheiten, Fühlgewohnheiten, Denkgewohnheiten, Handlungsgewohnheiten, Verhaltensmuster, Reaktions- und Aktionsweisen bewusst in Frage gestellt. Gerade aus dieser bewussten Infragestellung hatte sich die Erneuerung der Kunst in den Jahren 1908 bis 1933 ergeben⁶²⁴. Die von Pütz unbewusst angestrebte Ausbildung eines neuen Ideals, eines neuen Kanons wahrer oder echter Kunst auf dem Boden des Kunstimpulses Rudolf Steiners erscheint demgegenüber als ebenso rückständig, wie das

sie dem psychoanalytischen Denkansatz in ihrem Fokus auf das Kunstschaffen als einen Prozess der »Symbolbildung« (S. 6) treu.

⁶²⁴ Im Bereich der Philosophie wurde eine Infragestellung des Althergebrachten in gleicher Weise und in derselben Zeit, nur eben mit Bezug auf das Denken vollzogen, nämlich durch Edmund Husserl und seine *phänomenologische Reduktion* oder *Epoché*. Zum Methodenschritt der phänomenologischen Reduktion siehe: Ralf Matti Jäger: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen*. Wendland 2017, 26ff.

Festhalten an einer wahren oder echten Kunst der Vergangenheit, wie es bei Günter Clauser vorgelegen und wie es bei Petzold, Sieper und Orth noch als unbewusstes Relikt nachgewirkt hatte.

3.1.3 Zum Kunstbegriff im 21. Jahrhundert

Am Beispiel von Siegfried Pütz ist deutlich geworden, dass das Ideal einer wahren oder echten Kunst den Gegenbegriff der unwahren oder unechten Kunst in sich trägt. Doch kann das Polarisieren zwischen einer wahren und einer unwahren Kunst im Rahmen therapeutischer Arbeit nicht hilfreich sein. Für das 21. Jahrhundert bedürfen all jene Therapieansätze, die mit den Künsten arbeiten, einer offenen, nicht-polarisierenden Haltung zur Kunst. Was als Kunst zu gelten habe, entwickelt sich in gesellschaftlichen Prozessen immer wieder neu. Oftmals bilden sich nach dem Prinzip, »Was alle gut, wertvoll, wichtig und bedeutsam finden, wird seinen Wert haben«, bestimmte Grundauffassungen, Kanons oder Mainstreams heraus, die meist inhaltlich unklar und indifferent bleiben, von der Masse aber mit diffuser Zustimmung getragen und geteilt werden. Doch zeigen sich im Verlauf solcher Mainstreambildungsprozesse auch Gegenbewegungen von Persönlichkeiten oder Gruppierungen, die sich als außerhalb des Mainstreams stehend empfinden, und die den propagierten Kanon gezielt in Frage stellen, um auf diese Weise – bisweilen unter tumultuösen oder revolutionären Umständen – eine Veränderung, Erweiterung, Erneuerung der allgemeinen Grundauffassung herbeiführen. So wie es beispielsweise Anfang des 20. Jahrhunderts geschehen ist⁶²⁵. Dasjenige, was als Kunst verstanden wird, wird auf diese Weise in individuellen und gesamtgesellschaftlichen Prozessen immer wieder neu errungen. Wer diesen gesellschaftlichen Meinungsbildungsprozess durchschaut, kann erkennen, dass es keinen Sinn macht, nur dasjenige als Kunst gelten zu lassen, was aus der Tradition kommend von der Allgemeinheit als Kunst angesehen wird. Aber auch die Erneuerer der Kunst, also die revolutionären und inno-

⁶²⁵ Vgl.: Werner Hofmann: *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1957, 10f.

vativen Künstler, sollten nicht als diejenigen verstanden werden, deren immer jeweils neue Kunstauffassungen als einzig wahre und richtige anzusehen seien. In einem gegenläufigen, gesamtgesellschaftlichen, sich über mehrere Jahrzehnte erstreckenden Prozess wird dasjenige, was unter Kunst zu verstehen ist, immer wieder neu errungen. In einem Wechselspiel zwischen den alten Idealen der Kunst, von denen manche möglicherweise auch in der Gegenwart noch ihre Gültigkeit haben, und der Erneuerung der Kunst durch einen Bruch mit den alten Idealen wird dasjenige, was Kunst ist, von jeder Generation aufs Neue erobert. Kunstauffassungen, die sich an der Vergangenheit gebildet haben, die sich zum gesellschaftlichen Konsens ausformen und Verehrung und Bewunderung für die hohe, heilige, große oder wahre Kunst der Vergangenheit zeigen, und diese Kunst der Vergangenheit und die Kunstideale der Vergangenheit bewahren und erhalten möchten, stellen *eine* Form des Umgangs mit Kunst dar und gehören als solche mit zum Phänomen Kunst in der menschlichen Gesellschaft. Ebenso gilt es anzuerkennen, dass der tätige Künstler sich nicht zwangsläufig an den Idealen der Vergangenheit messen lassen muss, dass es für den Künstler bisweilen nötig ist, sich gegen einen Kanon, einen Mainstream, einen gesellschaftlichen Konsens zu stellen, um frei zu werden und Bewegung erzeugen zu können, die wiederum gesamtgesellschaftliche Weiterentwicklung ermöglicht. Menschen, die die Kunst vor allen Dingen als Rezipienten kennen, tendieren oft zu der restaurativen und verehrenden Haltung zur Kunst. Kunstschaffende neigen oft zur erneuernden, neuschöpferischen Haltung zur Kunst. Beide Haltungen haben ihre Berechtigung. Wo sich diese beiden Haltungen produktiv aneinander abarbeiten, geschieht das zum gegenseitigen Gewinn und zum Gewinn der Gesellschaft als Ganzes. Der Kunstbegriff sollte im 21. Jahrhundert aber so entwicklungs offen und weit sein, dass er die verschiedenen Auffassungen in sich bergen kann.

Insbesondere dort, wo heute mit Kunst therapeutisch gearbeitet wird, sollte ein offener, für weite Bereiche menschlicher Kunstbetätigung aufgeschlossener Begriff der Kunst zugrunde liegen. Zu allen Zeiten und in allen Kulturen der Welt haben Menschen bauend, tanzend, plastizierend, schauspielernd, ma-

lend, musizierend, singend, zeichnend und dichtend Werke der Kunst geschaffen. Das Kunstschaffen ist dabei geprägt durch die Persönlichkeit, die Gefühle, Haltungen, Erfahrungen, Gedanken, Theorien, Ideen, die Empathiefähigkeit, durch die körperlich-leiblich-seelisch-geistige Konstitution, durch die seelische Kraft, die körperliche Kraft, die geistige Kraft und Dynamik, durch religiöse, spirituelle oder auch atheistische, materialistische oder agnostische Überzeugungen des einzelnen Menschen, wie auch durch die soziale und natürliche Umwelt und durch die Zeitumstände, die historischen Einflussfaktoren. Nicht zuletzt wird das Kunstschaffen durch die ihm innewohnende Verwandlungskraft und das ihm innewohnende ästhetische Empfinden und die im Ursprung rätselhaft bleibenden Inspirationen beeinflusst. All dies wird im Kunstschaffen aller Menschen wirksam, ganz gleich, ob es sich um professionelle Künstler, Kinder oder Patienten handelt. Es stellt deshalb als natürliche Grundlage des Kunstschaffens auch die Grundlage jeder kunsttherapeutischen Arbeit dar⁶²⁶. So zeigen sich selbstverständlich auch Hemmungen, Blockaden oder Vereinseitigungen in der Entwicklung beispielsweise von Kindern oder Jugendlichen, eine mangelhafte moralische Entwicklung beispielsweise eines Kriminellen oder körperliche und seelische Erkrankungen von Erwachsenen während des Kunstschaffens und auch im fertigen Werk. Diese Kunstwerke sind deshalb jedoch keinesfalls als pervertierte oder kranke Kunst zu bewerten, die etwa wieder gesund gemacht werden müsste, wie es Siegfried Pütz' Reden von der wahren oder echten Kunst als der »großen Heilerin«⁶²⁷ und einer vereinseitigten modernen Kunst als der »großen Krankmachenden«⁶²⁸ nahelegt. Dieser polarisierende Denkansatz, der zur Abwertung bestimmter Formen von Kunst führt, kann in der Therapie nicht hilfreich sein. Er sollte überwunden werden. Es gibt keine echte und keine unechte Kunst.

Aufgabe des Therapeuten kann es nicht sein, Kunstwerke der Patienten an einem an der Vergangenheit gebildeten Maßstab zu beurteilen, schon gar

⁶²⁶ Anregungen dazu bietet: Ralf Matti Jäger: *Verwandlung*. Wendland 2017.

⁶²⁷ Pütz 9/1964, 4.

⁶²⁸ Ebd.

nicht zu verurteilen. Wassily Kandinsky hatte bereits 1911 dafür plädiert, »sich als reiner Laie zum Kunstwerk zu stellen«. Was er damit meinte ist eine Haltung, die »den objektiven Maßstab ganz aus dem Spiele« lässt, wo der Mensch sich »äußerlich ›unbewaffnet‹ aber innerlich sich öffnend dem Kunstwerk«⁶²⁹ gibt. In der Auseinandersetzung mit Kunst sollte sich der Mensch also entwaffnen, d.h. die äußeren Waffen des Beurteilen-Wollens, des Richten-Wollens, des sich zum überlegenen Beherrscher und entscheidenden Richter-Aufspielens ablegen, um sich öffnen zu können. Kandinsky wünschte sich eine Haltung zur Kunst, in der es einerseits darum geht, sich zu öffnen, wo es aber andererseits um ein aktives Sich-Selbst-dem-Kunstwerk-Geben geht⁶³⁰. Diese Haltung scheint nicht nur im Allgemeinen für die Kunstrezeption sinnvoll, sondern für den Therapeuten im Umgang mit den Kunstwerken der Patienten und auch mit dem Menschen, dem Patienten selbst grundlegend zu sein. Nur dann kann er seiner Aufgabe gerecht werden, dem Menschen, dort, wo er sich persönlich weiter entwickeln oder Blockaden, Vereinseitigungen und körperliche oder seelische Krankheiten überwinden will, zur Seite zu stehen und Hilfestellung zu geben.

3.1.4 Der Oberbegriff

Wenn anerkannt würde, dass die Kunst im hier genannten nicht-dogmatischen, nicht-polarisierenden und nicht an veralteten Idealen ausgerichteten Sinne als das zentrale, gemeinsame Wirkprinzip und damit als Kern des Ganzen aller Therapieformen anzusehen ist, die mit den Künsten oder sogenannten kreativen Medien oder künstlerisch-gestaltenden Verfahren arbeiten, wäre es konsequent, den Begriff *Kunsttherapie* als Oberbegriff anzunehmen.

Gegen den Oberbegriff *Kunsttherapie* spricht allerdings der allgemein verbreitete Sprachgebrauch, der den Begriff Kunst auf die bildenden Künste reduziert.

⁶²⁹ Kandinsky 2007, 387f.

⁶³⁰ Man kann den Vorgang des Sich-Selbst-dem-Kunstwerk-Gebens als intentionalen Prozess, den Vorgang des Sich-Öffnens-und-Hingebens als pathischen Prozess, und den Versuch beides miteinander zu verbinden, wie es Kandinsky implizit vorschlägt, als Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Kunsterleben verstehen. Siehe dazu: Ralf Matti Jäger: *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen. Ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie*. Wendland 2017.

Dies zeigen Begriffe wie *Kunstaustellung*, *Kunstmarkt*, *Kunsthalle*, *Kunstauktion* etc., die sich allesamt allein auf die bildenden Künste beziehen. Wenn aber nur die bildenden Künste als Kunst zu verstehen wären, was wären dann der Tanz, die Musik, der Gesang, das Schauspiel? Diesbezüglich ist Hilarion Petzolds und Ilse Orths Aussage von 1990 vollauf zuzustimmen:

»Der Kunstbegriff darf nicht, wie in kunsttherapeutischen Kreisen häufig üblich, auf den Bereich der bildenden Künste eingeengt werden. Auch Musik, Poesie, Tanz, Theater, Pantomime sind Formen der Kunst.«⁶³¹.

Die Auf- und Abwertungen, Hierarchisierungen oder gar Ausgrenzungen bestimmter Künste haben eine lange Geschichte. In der Antike wurde die Poesie, als die vermeintlich geistigste, d.h. der Ideenwelt am nächsten Stehende Kunstform als höherstehend angesehen als die bildenden Künste⁶³². Seit der Renaissance haben insbesondere Maler und Dichter darum gekämpft, ihre Kunstform als die jeweils bedeutendere und höherstehende zu bewerten. Leonardo da Vinci wollte die Malkunst als höchste Kunstform anerkannt wissen, Lessing die Dichtkunst⁶³³. Auch bei Schiller und Goethe klingt immer wieder durch, dass die Dichtkunst als höchste Kunstform anzusehen sei⁶³⁴. In Hegels Vorlesungen zur Ästhetik (gehalten zwischen 1820-1830) wurden das Schauspiel und der Tanz nicht gleichrangig mit Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie behandelt. An höchster Stelle stand für Hegel die Poesie⁶³⁵. Eine nicht-hierarchische Betrachtung der verschiedenen Künste wird erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zuge einer Loslösung von hierarchischen Denk-, Fühl- und Handlungsmustern möglich⁶³⁶, befördert auch durch die katastrophalen Entwicklungen im Sozialen und Politischen⁶³⁷. Sie hat sich aber aufgrund der weit

⁶³¹ Petzold, Orth 2007, 24.

⁶³² Siehe Kap. 2.1.6.

⁶³³ Siehe: Brandstätter 2008, 124.

⁶³⁴ Wie schon in Kap. 2.3.2 zitiert. Siehe: Goethe 2006, Bd. 8.1, 56.

⁶³⁵ Hegel 1970, 510ff.

⁶³⁶ Auch die Kunstsoziologin Dagmar Danko beschreibt eine zunehmende Befreiung von der Hierarchisierung der verschiedenen Künste seit der Mitte des 20. Jahrhunderts. Siehe: Dagmar Danko: *Kunstsoziologie*. Bielefeld 2012, 14.

⁶³⁷ Die unerlässliche Ideologiekritik des Denkens ist Anfang des 20. Jahrhunderts in Edmund Husserls *phänomenologischer Reduktion* oder *Epoché* vorgebildet, in den 50er Jahren in Reaktion auf

verbreiteten Verhaftungen in tradierten Denk-, Fühl- und Handlungsmustern noch nicht vollends durchsetzen können⁶³⁸. Im Zuge der Anerkennung der grundsätzlichen Gleichwertigkeit aller Kunstformen und deren Zusammengehörigkeit zu der großen Familie der Kunst scheint es für das 21. Jahrhundert sinnvoll zu sein, wenn sich die *Künstler* und jene *Therapeuten, die mit den Künsten arbeiten*, ausdrücklich den Auf- und Abwertungen, Hierarchisierungen oder gar Ausgrenzungen bestimmter Künste entgegenstellen, und also den Begriff *Kunst* im integrierenden, d.h. nicht-ausgrenzenden, umfassenden und nicht-hierarchisierenden Sinne verwenden. Mag eine Kunstaussstellung im allgemeinen Sprachgebrauch auch weiterhin eine Ausstellung von Werken der bildenden Kunst bleiben, so sollte doch beispielsweise ein *Kunstfest* im 21. Jahrhundert mit Selbstverständlichkeit alle Künste (Architektur, Design, Innenarchitektur, Gartenkunst, Landscape-Architecture, Land-Art, Bekleidungskunst, Mode, Tanz, Schauspiel, Aktionskunst, Happening, Performance, Puppenspiel, Pantomime, Maskenspiel, Theaterkunst, Filmkunst, Videokunst, Bildhauerei, Malerei, Photokunst, Lichtkunst, Graffiti, Musik, Gesang, Rap, Zeichnung, Druckgraphik, Illustration, Poesie usw.) beinhalten können.

Die bevorzugte Stellung, die den bildenden Künsten dadurch eingeräumt worden ist, dass der Begriff Kunst zuallererst auf sie bezogen wurde, erscheint als dem aktuellen Entwicklungsstand nicht angemessen und ist keineswegs zukunftsweisend. Dies gilt auch für die Bedeutung des Begriffs *Kunst* im Begriff *Kunsttherapie*. Durch Beibehaltung der Reduktion des Begriffs *Kunsttherapie* auf die bildenden Künste würde die Sonderstellung der bildenden Künste

die Grauen des Holocaust wesentlich von Theodor W. Adorno vorangetrieben, in den 70er Jahren von Michel Foucault fortgesetzt worden und heute im Angesicht polarisierender Prozesse in der Gesellschaft, nationalistischer Tendenzen und neu-rechtem ideologischen Denken von neuer Dringlichkeit.

⁶³⁸ Die Kunstwissenschaftler Jutta Schneider und Norbert Held behaupten in ihrem Buch *Grundzüge der Kunstwissenschaft* von 2007, dass unter dem Begriff Kunst in der Kunstwissenschaft die bildenden Künste zu verstehen seien (s. Schneider, Held 2007, 21ff.). Anders dagegen die Kunstwissenschaftlerin Ursula Brandstätter in ihrem Buch *Grundfragen der Ästhetik, Bild – Musik – Sprache – Körper* von 2008, in dem explizit alle Künste einbezogen werden. (Leider versteht Brandstätter die Künste – wie schon Hilarion Petzold – als *Medien*. Siehe dazu Kap. 2.4.7.) Für die Kunstsoziologie ist kaum mehr umstritten, dass der Begriff Kunst alle Künste, von Malerei, Grafik, Bildhauerei, Installation, Happening, Videokunst über Literatur und Musik zu Theater, Tanz, Fotografie und Film, umfasst (siehe: Danko 2012, 12f.).

weiterhin erhalten bleiben. Die anderen Künste würden durch diesen Sprachgebrauch weiterhin implizit in ihrer Bedeutung herabgewürdigt. Im Sinne einer gleichwertigen Anerkennung aller Künste würde es demgegenüber Sinn machen, den Begriff *Kunsttherapie* ausdrücklich auf alle Künste und damit *alle Formen* der Kunsttherapie zu beziehen. Der Begriff *Kunsttherapie* ergäbe sich dann als Oberbegriff.

Doch leider spricht auch der aktuelle Sprachgebrauch der Berufsverbände gegen den Oberbegriff *Kunsttherapie*. Nach mündlichen Angaben habe man sich dort in den letzten Jahren zu Zwecken einer gelingenden Gemeinschaftsbildung in teils schmerzlichen Prozessen auf den Oberbegriff *Künstlerische Therapien* als Kompromiss im Zeichen des »kleinsten gemeinsamen Nenners«⁶³⁹ geeinigt. So begrüßenswert die damit erreichte Einigung der berufspolitischen Vertreter der Maltherapie, Musiktherapie, Tanztherapie, Theatertherapie, Poesietherapie usw. ist, so wenig kraftvoll und überzeugend erscheint die Bestimmung eines Oberbegriffs im Zeichen des kleinsten gemeinsamen Nenners und ohne wissenschaftliche Studien zur Begriffsgeschichte. Hat doch die Begriffsuntersuchung in der vorliegenden Arbeit offenbar gemacht, dass Margarethe Hauschka durch die Verwendung der Bezeichnung *Künstlerische Therapie* einen Schritt der Läuterung der Kunst von den ihr vermeintlich beiwohnenden Verunreinigungen hin zu etwas Höherem, nämlich zur künstlerischen *Therapie* hatte deutlich machen wollen⁶⁴⁰. Sprachlich-semantic entspricht dieses Abrücken von der Kunst der Beugung des Vokals U zum Umlaut Ü und dem damit vollzogenen Übergang vom Hauptwort *Kunst* zum weniger eindeutigen Adjektiv *künstlerisch*. Der klare Bezug auf die Kunst wird durch die Verwendung des Oberbegriffs *Künstlerische Therapien* geschwächt. Dabei scheint es im Sinne einer eindeutigen Abgrenzung von angrenzenden Berufsfeldern wie der *Ergotherapie*, der *Bewegungs-*, *Sport-*, *Körper-* und *Atemtherapie*, der *Logopädie* und der von Ärzten oder Psychologen durchgeführten *Psychotherapie*, die auf ihre Weise Methoden der Theatertherapie

⁶³⁹ Dies teilte mir Prof. Dr. Harald Gruber, Dekan im *Fachbereich Künstlerische Therapien & Therapiewissenschaft* an der *Alanus Hochschule* in Alfter bei einem Telefonat am 29.8.2019 mit.

⁶⁴⁰ Siehe Kap. 2.2.

(Rollenspiele, Stuhlarbeit, Aufstellungsarbeit), der Poesietherapie (Imaginationen, Geschichten) und der Mal- und Graphiktherapie (insbesondere zu Zwecken der diagnostischen Deutung) usw. entwickelt hat, sinnvoll zu sein, den Bezug auf die Kunst als das Ureigene und Besondere dieser Therapieform klar herauszustellen und also von *Kunsttherapie* zu sprechen.

Dann wäre es allerdings, um die Gleichwertigkeit der verschiedenen Formen von *Kunsttherapie* schon in der Bezeichnung präsent zu machen, notwendig, dass die unterschiedlichen Formen der Kunsttherapie eigene, leicht differenzierbare und also eindeutige Bezeichnungen erhalten.

- *Tanztherapie, Maltherapie, Musiktherapie* und *Gesangstherapie* sind bereits etablierte Bezeichnungen.
- Die Bezeichnung *Plastiziertherapie* ist bislang unüblich⁶⁴¹. Da sich das Plastizieren und Bildhauern aber ebensosehr vom Malen unterscheiden, wie beispielsweise das Musizieren, wäre auch hier eine eigene Bezeichnung unerlässlich.
- Die Bezeichnungsvielfalt der therapeutischen Arbeit mit der Verbalsprache, mit dem Schreiben und Lesen, mit Poesie/Dichtung/Literatur – es gibt Bezeichnungen wie *Bibliotherapie, Poesietherapie, Schreibtherapie, kreatives therapeutisches Schreiben, Sprachgestaltung* usw. – könnte auf die eindeutige Bezeichnung *Poesietherapie* fokussiert werden.
- Die therapeutische Arbeit mit Theater, Schauspiel, Drama, Puppenspiel, Pantomime, Maskenspiel usw. könnte mit der eindeutigen Bezeichnung *Theatertherapie* belegt werden.

⁶⁴¹ Die *Plastiziertherapie* wurde als eigenständiges Verfahren der Kunsttherapie unabhängig voneinander durch Siegfried Pütz (Pütz) und Raoul Ratnowsky entwickelt und gelehrt. Durch Pütz seit 1932 (siehe: Siegfried Pütz: ›Die Kunst ist eine Art von Erkenntnis...‹ In: *Die Menschengeschichte*. Basel 1966, Heft 8/9. S. 256) und dann insbesondere 1967 - 1979 an der Kunst-Studienstätte Ottersberg. Durch Ratnowsky seit den 70er Jahren bis zu seinem Tod 1999 an der Plastikschule am Goetheanum (siehe: <http://biographien.kulturimpuls.org>, eingesehen am 9.3.2018). Im Anschluss und in Weiterentwicklung der Impulse von Siegfried Pütz wird sie heute von Dag Stålhammar an der FH Ottersberg gelehrt (siehe: Dag Stålhammar: *Das Fachtrimester ›Kunsttherapeutisches Plastizieren‹. Zielsetzungen – Arbeitsweisen – Übungsinhalte*. Als Studienmaterial der Fachhochschule Ottersberg 2006 veröffentlicht und dort in der Bibliothek einzusehen. Und: Dag Stålhammar, Wolfram Henn, Petra Keller: *Kunsttherapeutisches Plastizieren mit Krebskranken*. In: Peter Baukus, Jürgen Thies (Hg.): *Kunsttherapie*. (1. Aufl. 1996 unter dem Titel *Aktuelle Tendenzen der Kunsttherapie*). Stuttgart, Jena, Lübeck, Ulm 1997, 249-260.). Siehe auch: Evelyn Golombek: *Plastisch-Therapeutisches Gestalten*. Anthroposophische Kunsttherapie Bd. 1. Dornach 2000.

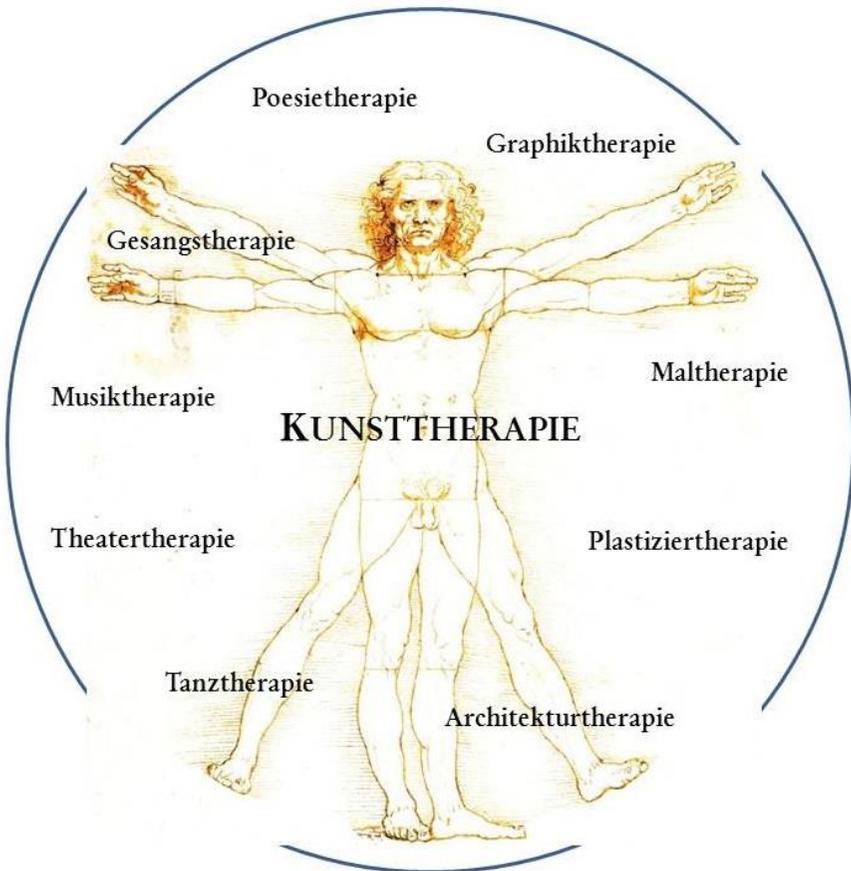
- Aufgrund der Tatsache, dass das Zeichnen und das druckgrafische Arbeiten ganz andere Tätigkeiten sind als das Malen, sollte man auch hier eine eigenständige Bezeichnung prägen. Man könnte in Abgrenzung von der Maltherapie von *Graphiktherapie* sprechen.
- Der Architektur kommt im therapeutischen Kontext eine Sonderrolle zu. Eine *Architekturtherapie* ist bis dato als konkrete therapeutische Arbeit mit Patienten noch nicht entwickelt. Doch die Ausrichtung der Architektur auf die Menschen, die die Bauten nutzen, auf das Wohlfühl und die Gesundheit von Einzelnen wie auch Menschengruppen und auf Umweltverträglichkeit und Nachhaltigkeit ist im Grunde seit je eine Selbstverständlichkeit. Wo die Architektur seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von funktionalistischen, utilitaristischen, konstruktivistischen Ideen und finanziellen Interessen überformt worden ist, könnte der Begriff *Architekturtherapie* geradezu einen gewichtigen Beitrag leisten, die sozialen, gesundheitlichen und ästhetischen Grundlagen der Architektur wieder lebendig zu machen. War das Bauen immer ein sozialer Prozess, der viele Menschen umfasst, so könnte es heute geboten sein, diesen Prozess auch als einen therapeutischen zu verstehen. Zur *Architekturtherapie* zählen auch die Innenarchitektur und Gartenkunst, respektive die Innenarchitekturtherapie und Gartenkunsttherapie. Das individuelle Entwerfen und eigene Bauen von Inneneinrichtungsgegenständen⁶⁴² oder die künstlerische Gestaltung von Gärten können mit hohem therapeutischen Wert mit Patienten durchgeführt werden.

Durch diese Terminologie wären die Besonderheiten und Eigenheiten jeder der einzelnen Therapieformen schon in der Bezeichnung repräsentiert, zugleich wäre klar, dass alle Therapiezweige zu einer Familie, zu dem großen Ganzen der *Kunsttherapie* gehören. Das Ganze aller Künste würde dadurch – von Seiten der Kunst – den ganzen Menschen repräsentieren.

⁶⁴² Johann Reinhold Fäth hat für die *Kunsttherapie* im Bereich der Innenarchitektur Beispiele gegeben, jedoch die unglückliche Bezeichnung *Designtherapie* vorgeschlagen (siehe: Johann Reinhold Fäth: *Designtherapie. Die therapeutische Dimension von Architektur und Design*. Dornach 2007). Italienisch *disegno* bezeichnete seit dem 16. Jahrhundert an den Kunstakademien den zeichnerischen Entwurf als Vorlage für ein Kunstwerk im Sinne der akademischen Kunst. Seit dem 20. Jahrhundert wird unter Design der Prozess des Entwerfens einer Vorlage zu deren industrieller Massenproduktion verstanden. Mit dazu beigetragen hat das Bauhaus unter der Leitung von Walter Gropius. Diese Auffassung des Zeichnens ist einseitig, die Ausrichtung des Designs auf Massenproduktion ist für therapeutische Arbeit unpassend. Das war von Fäth zwar nicht gemeint, zeigt aber, dass die Bezeichnung Designtherapie unglücklich gewählt ist.

Es könnten methodenspezifisch je nach Bedarf noch weitere Bezeichnungen gebildet werden wie z.B. *Poetry-Slam-Therapie* als eine spezifische Methode der *Theater- und Poesietherapie* oder *Designtherapie* als eine spezifische Methode der *Graphiktherapie* oder *Land-Art-Therapie* als eine spezifische Methode der *Architektur- und Plastiziertherapie* usw.

Grafik: Oberbegriff Kunsttherapie und einzelne Therapieformen



Der Oberbegriff *Kunsttherapie* würde damit alle einzelnen Formen der *Kunsttherapie*, wie auch alle Strömungen, Schulen und Ausprägungen (wie z.B. die *Gestaltungstherapie* von C.G. Jung, Gustav Richard Heyer, Ernst Speer, Günter Clauser bis zu Erich Franzke, Mirjam Schroder, Helena Schrode, die *Gestal-*

tungstherapie/klinische Kunsttherapie des DFKGT, die *Integrative Kunst- und Kreativitätstherapie* von Hilarion Petzold, Johanna Sieper und Ilse Orth, die *Künstlerische Therapie* von Margarethe Hauschka, die *Art Therapy* von Edith Kramer, die *Kunsttherapie* von Siegfried Pütz usw. usf.) umfassen.

Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass es aktuell auch in den USA erste Anzeichen einer Öffnung des Begriffs *Art Therapy* für alle Künste gibt. Judith Rubin, seit Jahrzehnten eine der maßgebenden Persönlichkeiten der US-amerikanischen *Art Therapy*, schrieb 2016 in einer Denkschrift zu Edith Kramer:

»Auch die Bedeutungsfelder sowohl von *Kunst* als auch von *Therapie* haben sich weiterentwickelt. »Kunst« bedeutete ursprünglich bildende Kunst, wenngleich einige der frühesten Programme zur Behandlung andere Kunstformen mit einbezogen [...]. Im Laufe der Zeit bezogen weitere TherapeutInnen andere Kunstformen in ihre Arbeit mit ein [...] und die Fachbegriffe »expressive therapies« und »expressive arts therapies« erreichten, während sie sich noch entwickelten [...] vermehrt breitere Akzeptanz. Als Therapeutin, die immer davon überzeugt war, eine breite Auswahl an Ausdrucksmöglichkeiten anzubieten, bin ich höchst erfreut, wenn ich diese Entwicklung beobachte, die, wie ich glaube, nicht nur gesund ist für jede Kunsttherapieform, sondern noch wichtiger für diejenigen, denen wir damit helfen.«⁶⁴³

Der Begriff *Art* in der Bezeichnung *Art Therapy* hatte sich für Pioniere wie Margaret Naumburg, Edith Kramer, Elinor Ulman und auch Judith Rubin jahrzehntelang allein auf die bildenden Künste bezogen. Zwar zeigt sich noch 2016 bei Rubin die Tendenz, die Entwicklung der *Art Therapy* aus der Perspektive der *Art Therapy mit den bildenden Künsten* zu betrachten, wobei ihr offensichtlich die entsprechenden Entwicklungen in Europa nicht bekannt sind. Doch zeigt ihre Feststellung, dass »einige der frühesten Programme zur Behandlung andere Kunstformen mit einbezogen«, ihre zunehmende Öffnung für die anderen Künste. Daraus ergibt sich auch erstmals eine Öffnung des Begriffs *Art Therapy*. Vielleicht kommt es in den USA einmal dazu, dass der Oberbegriff *Art Therapy* mit

⁶⁴³ Edith Kramer Gesellschaft Wien 2016, 156.

Selbstverständlichkeit alle Künste umfasst, so wie es in dieser Arbeit für den deutschsprachigen Raum mit dem Begriff *Kunsttherapie* vorgeschlagen wird.

3.2 Was offen bleibt

Selbstverständlich sind viele Fragen offen geblieben. So konnten beispielsweise die Differenzen in Bezug auf den jeweils vertretenen *Therapiebegriff*, die *Einsatzfelder* und die geltend gemachte *therapeutische Wirkungsweise* hier nicht umfassend untersucht und diskutiert werden. Klar geworden ist durch die Untersuchung der Begriffsgeschichte jedoch, dass die Namensgeber der vier untersuchten Oberbegriffe sich letztlich auf die Kunst bezogen. Insofern besteht in diesem Punkt Einigkeit. Dass die mit den vier untersuchten Ansätzen verbundenen, je verschiedenen Kunstbegriffe allesamt auf je eigene Weise veraltet oder unbrauchbar sind und die Kunsttherapie deshalb für das 21. Jahrhundert einen neuen, offenen, umfassenden Kunstbegriff braucht, ist dargelegt worden. Diesbezüglich ist für das 21. Jahrhundert ein Schritt der Identitätsklärung unerlässlich geworden. Dieser darf jedoch nicht allein in Kreisen von Vertretern der verschiedenen Berufsverbände am runden Tisch mündlich verhandelt werden. Ein transparenter, öffentlicher, wissenschaftlicher Diskurs unter Einbezug der verschiedenen kunsttherapeutischen Auffassungen ist dringlicher denn je.

In diesem Zusammenhang eröffnen sich weitere Kernfragen des Fachgebiets, die bis dato nur unzureichend und keineswegs methodisch bearbeitet sind. Es bedarf einer *Phänomenologie und Psychologie des Kunstschaffens im Vergleich der verschiedenen Künste*, damit zuerst deutlich werden kann, wie das Kunstschaffen generell auf den Kunstschaffenden (den Patienten) wirkt, um sodann herausarbeiten zu können, wie die je unterschiedlichen Prozesse des Kunstschaffens im Malen, Tanzen, Zeichnen, Schauspielen, Dichten etc. den Künstler (den Patienten) ergreifen und involvieren. Daraus könnte sich eine differenzierte *Anthropologie der Künste* ergeben. Und auf diesem Boden ließe sich wiederum eine spezifische *kunsttherapeutische Diagnostik*, die implizit als Erfahrungswissen schon längst bei den Kunsttherapeuten vorhanden ist und gehandhabt wird, wissenschaftlich fundiert ausarbeiten, einschließlich der entsprechenden *Indikationsstellungen* und einer auf die verschiedenen Künste spezifizierten *Therapeutik*.

Nicht zuletzt bleibt die am Ende von Kapitel 2.1.6 aufgeworfene Frage nach dem Zusammenhang einer zeitgemäßen Ästhetik mit der inneren leiblich-seelisch-geistig-sozialen Struktur des heutigen Menschen eine der Kernfragen des Fachgebiets, wenn deutlich werden soll, wie die Kunst auf die Seele des Menschen wirkt bzw. wie der Mensch von der Kunst ergriffen wird. Es stehen diesbezüglich *Phänomenologische Studien zum Zusammenhang von Ästhetik und Anthropologie des Menschen des 21. Jahrhunderts* aus.

Abschließend darf der persönlichen Hoffnung Ausdruck gegeben werden, durch die eingehende Darstellung sehr unterschiedlicher Perspektiven auf die Kunsttherapie eine Blickerweiterung bewirkt und damit einen Beitrag zum Zusammenwachsen der verschiedenen Strömungen, Schulen und Auffassungen geleistet zu haben. Ziel ist das Entstehen eines großen, gemeinsamen Ganzen der *Kunsttherapie*, das die verschiedenen Auffassungen aufgrund von deren genauer Kenntnis und des daraus gewachsenen Respekts auch über bestehende und nicht gleich aufzulösende Auffassungsdifferenzen hinweg in sich zu bergen vermag.

4. QUELLENVERZEICHNIS

- Aissen-Crewett, Meike (1986): *Kunsttherapie. Kunst – Psychotherapie – Psychiatrie – (Sozial-)Medizin – Pädagogik. Zusammenfassungen von internationalen Zeitschriftenaufsätzen 1972-1984 nebst einem Lexikon der Fachbegriffe*. Köln 1986.
- Aissen-Crewett, Meike (2003): *Grundlagen und Grundbegriffe der Dramatherapie. Aisthesis, Paideia, Therapeia*. Potsdam 2003.
- Anders, Günther (1956): *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 1956.
- Aurenhammer, Hans H. (2004): *Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945*. In: Jutta Held, Martin Papenbrock (Hgs.): *Kunst und Politik. Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*. Band 5/2003. Göttingen 2004, 168.
- Baal-Teshuva, Jacob (2006): *Mark Rothko. 1903-1970. Bilder als Dramen*. Köln 2006.
- Bader, Roswitha; Baukus, Peter; Mayer-Brennenstuhl, Andreas (1999) (Hg.): *Kunst und Therapie. Eine Einführung in Geschichte, Methode und Praxis der Kunsttherapie*. Nürtingen 1999.
- Bärnreuther, Andrea; Schuster, Peter-Klaus (1999) (Hgs.): *Das XX Jahrhundert. Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland*. Köln 1999.
- Bartsch, Gerhard (1976): *Akademismus und Idealismus am Beispiel des Bildhauers Johann Heinrich Dannecker (1758-1841)*. Dissertation. Hamburg 1976.
- Baumeister, Willi (1947): *Das Unbekannte in der Kunst*. Stuttgart 1947.
- Bednarik, Karl (1952): *Der junge Arbeiter von heute – ein neuer Typ*. Stuttgart 1952.
- Betz, Christian (2009): *Zwischen Wahnsinn und Kunst. Die Sammlung Prinzhorn*. DVD 2009.
- Bergson, Henri (1965): *Schöpferische Entwicklung*. 1. Aufl. 1914. Zürich o. J. (1965). *Bericht über den 2. Deutschen Kunsthistorikertag, München 5.-9.9.1948*. In: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*. Heft 2, Nürnberg 1949.
- Bertolaso, Yolanda (2003) (Hg.): *Die Künste in den Künstlerischen Therapien. Selbstverständlichkeit oder Etikettenschwindel?* Münster 2003.
- Biesantz, Hagen; Klingborg, Arne: *Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners*. Dornach 1978.
- Biniek, Eberhard Manfred (1992): *Psychotherapie mit gestalterischen Mitteln*. 1. Aufl. 1983. 2. Aufl. Darmstadt 1992.
- Bockemühl, Michael (1985): *Kunst im Sozialen – Soziale Kunst*. In: *Die Drei. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und soziales Leben*. Heft 6 1985, 406-413 und Heft 7/8 1985, 526-536.
- Bodamer, Joachim (1955): *Gesundheit und technische Welt*. Stuttgart 1955.
- Bort, Julia (1939): *Heilende Kräfte durch künstlerische Betätigung bei dem seelenpflegebedürftigen Kinde*. Rheinfelden 1939.
- Bort, Julia (1958): *Heil-Eurythmie mit Seelenpflege-bedürftigen Kindern*. Arlesheim 1958.
- Brandstätter, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Köln, Weimar, Wien 2008.
- Breuer, Gerda (1997) (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*. Basel 1997.
- Bruhn, Herbert (1994): *Geschichte der Musiktherapie*. In: Bruhn, Oerter, Rösing 1994.
- Bruhn, Herbert (2000): *Musiktherapie. Geschichte – Theorien – Methoden*. Göttingen 2000.

- Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösing, Helmut (1994) (Hgs.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Hamburg 1994.
- Cimbal-Altona, Walter (1929) (Hg.): *Bericht über den IV. allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Bad Nauheim 11. bis 14. April 1929*. Leipzig 1929.
- Clauser, Günter (1960): *Die Gestaltungstherapie. Der therapeutische Umgang mit dem schöpferischen Menschen*. In: *Praxis der Psychotherapie*. Heft 5. 1960, 268-275.
- Collot-d'Herbois, Liane (1966): *Malen in Schichten*. In: *Der Staedtler-Brief. Kunstpädagogische Hinweise*. Heft 14 (Winter 1966), 358-359.
- Collot-d'Herbois, Liane (1983): *Farbensphären*. 1. englischsprachige Auflage unter dem Titel *Colour (Part One)* 1979 und *Colour (Part Two)* 1981. A Textbook for the Painting Group ›Magenta‹. Owingen 1983.
- Collot-d'Herbois, Liane (1993): *Licht, Finsternis und Farbe in der Maltherapie*. Verlag am Goetheanum 1993. (Überarbeitete Neuauflage im Verlag der Kooperative Dürnau 2007)
- Damm, Eve-Lis (1984): *Malen mit seelenpflege-bedürftigen Kindern im Schulalter*. Stuttgart 1984.
- Danko, Dagmar (2012): *Kunstsoziologie*. Bielefeld 2012.
- Dannecker, Karin (2000): *Kunst, Symbol und Seele. Thesen zur Kunsttherapie*. Dissertation 1992. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2000.
- Dannecker, Karin (2003) (Hg.): *Internationale Perspektiven der Kunsttherapie*. Graz 2003.
- Dannecker, Karin (2010): *Psyche und Ästhetik. Transformationen der Kunsttherapie*. 1. Aufl. 2006, 2. Aufl. Berlin 2010.
- Deinhardt, Heinrich (1922): *Beiträge zur Würdigung Schillers*. Stuttgart 1922.
- Demoll, Reinhard (1960) (Hg.): *Im Schatten der Technik. Beiträge zur Situation des Menschen in der modernen Zeit*. München 1960.
- Denana, Malda (2014): *Ästhetik des Tanzes: Zur Anthropologie des tanzenden Körpers*. Bielefeld 2014.
- Denjean-von Stryk, Barbara; Bonin, Dietrich von (2003): *Therapeutische Sprachgestaltung*. Dornach 2003.
- Der Brockhaus Philosophie*. Mannheim, Leipzig 2004.
- Dilly, Heinrich (1988): *Deutsche Kunsthistoriker. 1933-1945*. München, Berlin 1988.
- Dilthey, Wilhelm (1970): *Das Erlebnis und die Dichtung*. Göttingen 1970.
- Dittmann, Lorenz (1993): *Der Begriff des ›Akademischen‹ in der Bildenden Kunst*. In: Wolf Frobenius, Nicole Schwindt-Gross, Thomas Sick (Hrsg.): *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften. Festschrift für Werner Braun zum 65. Geburtstag. Zugleich Bericht über das Symposium ›Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer‹ (Saarbrücken 1991)*. Saarbrücken 1993, 84.
- Duncan, Isadora (1903): *Der Tanz der Zukunft*. Übersetzt und eingeleitet von Karl Federn. Leipzig 1903.
- Dunkel, Jutta; Rech, Peter (2007): *Zur Entwicklung und inhaltlichen Bestimmung des Begriffes ›Kunsttherapie‹ und verwandter Begrifflichkeiten*. In: Petzold, Orth 2007, 73-92.
- Edith Kramer Gesellschaft Wien (Hg.): *Edith Kramer. Pionierin der Kunsttherapie. Wien/New York/Grundlsee*. Wien 2016.
- Egert, Gerko (2016): *Berührungen: Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld 2016.
- Einstein, Carl; Westheim, Paul (1984) (Hgs.): *Europa. Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*. 1. Aufl. Potsdam 1925. Fotomechanischer Nachdruck Leipzig und Weimar 1984.

- Eliasberg, Wladimir (1929) (Hg.): *Bericht über den III. allgemeinen ärztlichen Kongress für Psychotherapie in Baden- Baden 20.-22. April 1928*. Leipzig 1929.
- Emmerling, Leonhard (2003): *Pollock*. Köln 2003, 65.
- Erziehungskunst (1967). Herausgegeben vom Bunde der Waldorfschulen. Jg. XXXI. Heft 2. Februar 1967.
- Evers, Hans Gerhard (1951) (Hg.): *Das Menschenbild in unserer Zeit. Darmstädter Gespräch 1950*. 2. Aufl. Darmstadt o.J. (1951).
- Felber, Rosemarie; Reinhold, Susanne; Stückert, Andrea (2000) (Hgs.): *Musiktherapie und Gesangstherapie. Anthroposophische Kunsttherapie Bd. 3*. Dornach 2000.
- Fäth, Johann Reinhold (2007): *Designtherapie. Die therapeutische Dimension von Architektur und Design*. Dornach 2007.
- Flach, Stefan M. (2008): *Berufs- und Leistungsrecht für künstlerische Therapien*. München 2008.
- Franzke, Erich (1977): *Der Mensch und sein Gestaltungsleben. Psychotherapeutische Nutzung kreativer Arbeitsweisen*. Bern, Stuttgart, Wien 1977.
- Freud, Sigmund (1982): *Bildende Kunst und Literatur*. Studienausgabe. Band X. 1. Aufl. 1969. Frankfurt am Main 1982.
- Frey, James N. (1987): *Wie man einen verdammten guten Roman schreibt*. 1. Aufl. 1987. Köln 1993.
- Frieling, Elke (o.J.): *Diagnostisch-kunsttherapeutische Bildbetrachtung. Künstlerisch-Malerische Elemente in ihrer Beziehung zur Menschenkunde*. Reader zum Seminar an der FH Ottersberg. Einzusehen in der Bibliothek der FH Ottersberg.
- Frielingsdorf, Volker; Grimm, Rüdiger; Kaldenberg, Brigitte (2013): *Geschichte der anthroposophischen Heilpädagogik und Sozialtherapie. Entwicklungslinien und Aufgabengebiete 1920 – 1980*. Dornach 2013.
- Fromm, Erich (1961): *Sigmund Freuds Sendung. Persönlichkeit, geschichtlicher Standort und Wirkung*. Frankfurt am Main, 1. Aufl. 1951. Berlin 1961.
- Fuchs, Martin; Gomringer, Eugen (1988): *Werkbericht. Der Bildhauer K. H. Türk*. Stuttgart 1988.
- Gebhard, Julius (1947): *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*. Hamburg 1947.
- Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; von Wilcke, Katharina (2007) (Hgs.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007.
- Gibson, Michael (1996): *Odilon Redon. Der Prinz der Träume*. Köln 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1982): *Naturwissenschaftliche Schriften. Fünfter Band*. Mit Einleitungen, Fußnoten und Erläuterungen im Text herausgegeben von Rudolf Steiner. 1. Aufl. vermutlich 1897. Fotomechanischer Nachdruck. Dornach 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang (2006): *Sämtliche Werke 6.2. Weimarer Klassik 1798-1806*. München 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang (2006): *Sämtliche Werke 8.1. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. München 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2006): *Sämtliche Werke 11.1.2. West-östlicher Divan*. München 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang (2006): *Sämtliche Werke 17. Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen*. München 2006.
- Golombek, Evelyne (2000): *Plastisch-Therapeutisches Gestalten*. Anthroposophische Kunsttherapie Bd. 1. Dornach 2000.
- Gompf, Michael; Helm, Michael (1987) (Hgs.): *Freie Kunstschule Nürtingen. Freie*

- Akademie und Fachhochschule für Kunsttherapie. Orientierung und Dokumentation.* Nürtingen 1987.
- Götsch, Karin (1994): *Blätter zur Berufskunde. Beschäftigungs- und Arbeitstherapeut/Beschäftigungs- und Arbeitstherapeutin.* Herausgegeben von der Bundesanstalt für Arbeit. Nürnberg 1994.
- Grabar, André (1976): *Byzanz. Die byzantinische Kunst des Mittelalters (vom 8. Jahrhundert bis zum 15. Jahrhundert).* 1. Aufl. 1964. Baden-Baden 1976.
- Grassi, Ernesto (1980): *Die Theorie des Schönen in der Antike.* (1. Aufl. 1962), 2. Aufl. Köln 1980.
- Gutknecht, Katharina (1997): *Die kunsttherapeutische Diagnose.* In: Der Merkurstab, Heft 4, 1997, 50. Jg., S. 218-221.
- Gutknecht, Katharina (2004): *Ohne Engel geht es nicht. Kunsttherapeutische Erfahrungsberichte aus dem medizinisch-klinischen, dem heilpädagogischen und sozialpädagogischen Bereich.* Dornach 2004.
- Hadamard, Jacques (1996): *The Mathematician's Mind. The Psychology of Invention in the Mathematical Field.* 1. Aufl. 1945. Princeton, New Jersey 1996.
- Haftmann, Werner (1954): *Die Malerei im 20. Jahrhundert.* München 1954.
- Hambrecht, E. Leonora (2003) (Hg.): *Liane Collot d'Herbois. Erinnerungen von Freunden und Schülern.* Dürna 2003.
- Harlan, Volker; Rappmann, Rainer; Schata, Peter (HGs.): *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys.* Achberg 1984.
- Harrer, Gerhart (1975) (Hg.): *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie.* Jena 1975.
- Hartlaub, Gustav Friedrich; Weissenfeld, Felix (1958): *Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers.* Krefeld 1958.
- Hartmann, Heinz (1972): *Ich-Psychologie. Studien zur psychoanalytischen Theorie.* Stuttgart 1972.
- Hartwig, Helmut; Menzen, Karl-Heinz Menzen (1984) (HGs.): *Kunst-Therapie.* Berlin 1984.
- Hauschka, Margarethe (1968): *Eine malerische Atemübung. Aus der Arbeit der Schule für Künstlerische Therapie und Massage in Boll bei Göppingen.* Sonderdruck aus dem Staedtler-Brief Nr. 16 (vom Sommer 1968) der Hauschka Schule, o. J.
- Hauschka, Margarethe (1976): *Zur Künstlerischen Therapie.* (1. Aufl. 1971) Nürnberg 1976.
- Hauschka, Margarethe (1978): *Zur Künstlerischen Therapie. Band II. Wesen und Aufgabe der Maltherapie.* Nürnberg 1978.
- Hauschka, Margarethe (1980): *Aus den Jahren des Anbruchs einer erweiterten Medizin.* Aus: *Ita Wegmans Erdenwirken aus heutiger Sicht. Eine Festschrift zu ihrem 100. Geburtstag. Beiträge ihrer Freunde.* Basel 1980, S. 16-19.
- Hauschka, Margarethe (1982): *Künstlerische Therapie. Vorbeugung und Heilung durch künstlerische Betätigung.* In der Reihe *Soziale Hygiene des Vereines für ein erweitertes Heilwesen.* Bad Liebenzell-Unterlengenhardt 1982.
- Hauschka, Margarethe (2005): *Rhythmische Massage nach Dr. Ita Wegman. Menschenkundliche Grundlagen.* (1. Aufl. 1972) 6. Aufl. Nürnberg 2005.
- Hauschka, Rudolf (1982): *Wetterleuchten einer Zeitenwende. Autobiographie.* (1. Aufl. 1962) Frankfurt am Main 1982.
- Hegel, G. W. F. (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik.* 3 Bde. Frankfurt am Main 1970.
- Hemleben, Johannes (1980): *Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg (1. Aufl. 1963) 1980, 123.
- Herberts, Kurt (1957): *Die Maltechniken, Mittler zwischen Idee und Gestaltung.* Düsseldorf 1957.

- Herdan-Zuckmayer, Alice (1979): *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen*. Frankfurt am Main 1979.
- Hess, Walter (1956): *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*. Hamburg 1956.
- Heyer, Gustav Richard (1929): *Klinische Handzeichnungen Analyasierter (im Sinne von Jung)*. In: Cimbal 1929, 36-37.
- Heyer, Gustav Richard (1937): *Der Organismus der Seele. Eine Einführung in die analytische Seelenheilkunde*. Mit 31 Bildern aus dem unbewussten Seelenleben. 1. Aufl. 1937. 2. verbesserte Aufl. München, Berlin 1937.
- Heyer, Gustav Richard (1951): *Bildnereien aus dem Unbewussten*. In: Ernst Speer (Hg.): *Lindauer Psychotherapiewoche 1950*. Stuttgart 1951, 26-33.
- Heyer, Gustav Richard (1959): *Künstlerische Verfahren. Bildnerereien aus dem Unbewussten*. In: Viktor Frankl; Victor Freiherr von Gebattel und J. H. Schultz (Hgs.): *Handbuch der Neurosenlehre und Psychotherapie. 4. Band: Spezielle Psychotherapie II und Neuroseprophylaxe*. München und Berlin 1959, 278f.
- Heyer, Gustav Richard (1959): *Der Organismus der Seele. Eine Einführung in die analytische Seelenkunde*. Vierte, stark überarbeitete Auflage. München 1959.
- Heymann, Karl (1953): *Therapeutische Erziehung*. Basel 1953.
- Heymann, Karl (1964) (Hg.): *Die Krisis der Bildungswege. Neue Aufgaben der Begabungsförderung durch die Schule*. Basel 1964.
- Hirschberger, Johannes (1980): *Geschichte der Philosophie. Altertum und Mittelalter. Neuzeit und Gegenwart*. Die letzte Ausgabe aus Hirschbergers Hand war von 1980. Lizenzausgabe des Komet-Verlages, Köln, o.J.
- Hill, Adrian (1945): *Art versus Illness. A Story of Art Therapy*. London 1945.
- Hitsch, Andrea (2007/2008): *Persönliche Erinnerungen an Siegfried Pütz (zum 100. Geburtstag)*. In: *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen*. Epiphanias 2007/2008. XXIX. Jahrgang, Heft 4, 18-19.
- Hochschule für bildende Künste (1958) (Hg.): *Jackson Pollock 1912 - 1956*. Berlin 1958.
- Hofmann, Werner (1957): *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1957.
- Hofmann, Werner (1997): *Im Banne des Abgrunds*. In: 1997.
- Hogan, Susan (2001): *Healing Arts: The History of Art Therapy*. London 2001.
- Hörmann, Karl (1986): *Erfahrungsaustausch zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen akustisch, optisch und motorisch gestaltenden künstlerischen Therapien*. In: Hörmann 1986, 7-14.
- Hörmann, Karl (1986) (Hg.): *Musik- und Kunsttherapie. Band I. Bericht über das Symposium zur Musik-, Kunst- und Tanztherapie vom 17.-19. September 1985 in der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikpädagogik GMP. Regensburg 1986.
- Hörmann, Karl (2008): *Künstlerische Therapien - Begriffsklärung*. In: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*. Heft 19 (4), Münster 2008, 153-159.
- Houssaye, Leo de la (1983): *Sozial-Kunst und ihre Quellen*. Stuttgart 1983.
- Hoyer, Walter (1967) (Hg.): *Schillers Leben dokumentarisch in Briefen und zeitgenössischen Berichten und Bildern*. Zusammengestellt von Walter Hoyer. Frankfurt am Main, Wien, Zürich 1967.
- Hüneke, Andrea (Hg.): *Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten*. Stuttgart 2011.
- Huth, Albert (1960): *Der Begabungswandel unserer Jugend*. In: Demoll 1960.
- Iljine, Vladimir Nikolajewitsch (1909): *Improvisiertes Theaterspiel zur Behandlung von Gemütsleiden*. Als Beilage des *Teatralny Kurier* in Kiew 1909. Angaben nach: Harlarij Petzold: *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und*

- Wirtschaft*. Paderborn 1972, 308 und Klaus Matthies (Hg.): *Sinnliche Erfahrung – Kunst – Therapie. Beiträge zum Bremer Symposium 1986*. Bremen o. J. (1986), 254.
- Iljine, Vladimir Nikolajewitsch (1910): *Kranke spielen Theater – ein Weg zur Heilung des Leibes und der Seele*. Als Beilage des *Teatralny Kurier* in Kiew 1910. Angaben nach: Hilarion Petzold: *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft*. Paderborn 1972, 308 und Klaus Matthies (Hg.): *Sinnliche Erfahrung – Kunst – Therapie. Beiträge zum Bremer Symposium 1986*. Bremen o. J. (1986), 254
- Iljine, Vladimir (1972): *Das therapeutische Theater*. In: Petzold 1972.
- Iljine, Vladimir; Petzold, Hilarion; Sieper, Johanna (2007): *Kokreation – die leibliche Dimension des Schöpferischen – Aufzeichnungen aus gemeinsamen Gedankengängen*. In: Petzold, Orth 2007, Bd. I.
- Ita-Wegman-Fonds (Hgs.): *Ita Wegmans Erdenwirken aus heutiger Sicht. Eine Festschrift zu ihrem 100. Geburtstag. Beiträge ihrer Freunde*. Basel 1980.
- Izzy, Joel ben (2006): *Mit Joel ben Izzy im Zaubergarten des Erzählens*. Kirchheim 2006.
- Jäger, Ralf (2007/2008): *Der Impuls des sozialen Wirkens der Kunst von Siegfried Pütz*. In: *Stil. Goethanistisches Bilden und Bauen*. XXIX. Jahrgang. Heft. Epiphania 2007/2008, 5-13.
- Jäger, Ralf Matti (2014): *Steiners Denkweg und die Fähigkeiten des Fühlens* (Eine Kritik). In: *Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben*. Februar 2014, 23-32.
- Jäger, Ralf Matti (2017): *Das Spielen zwischen Intentionalität und Pathischem im Erleben & Kunstschaffen. Ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie*. Wendland 2017.
- Jäger, Ralf Matti (2017): *Verwandlung*. Wendland 2017.
- Jäger, Ralf Matti (2020): *Seelenschwärze Seelenwärme. Gegenwartspoese & Herzensmalerei*. Wendland 2020.
- Jaques-Dalcroze, Emile (1921): *Rhythmus, Musik und Erziehung*. Basel 1921.
- Jung, C. G. (1929): *Ziele der Psychotherapie*. In: Cimbald 1929, 1-14.
- Jung, C. G. (1950): *Gestaltungen des Unbewussten*. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé. Zürich 1950.
- Jung, C.G. (1971): *Psychologische Typen*. 9. Aufl. Olten und Freiburg im Breisgau 1971.
- Jung, C. G. (1972): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*. Gesammelte Werke. Bd. 15. Herausgegeben von Dieter Baumann, Lilly Jung-Merker, Elisabeth Rüd. 1. Aufl. 1971. Olten 1972.
- Jung, C. G. (1995): *Die transzendente Funktion*. Geschrieben 1916. Erste englischsprachige Veröffentlichung 1957, erste deutschsprachige Veröffentlichung 1958. In: C. G. Jung: *Die Dynamik des Unbewussten. Gesammelte Werke. Achter Band*. Broschierte Sonderausgabe. 1. Aufl. 1995. 2. Aufl. Düsseldorf 2001.
- Jung, C.G. (2013): *Das rote Buch*. 1. Aufl. 2009, 2. Aufl. Düsseldorf 2013.
- Jung, C. G.; Jaffé, Aniela (1981): *Erinnerung, Träume, Gedanken von C.G. Jung*. (1. Aufl. 1971). Olten und Freiburg im Breisgau 1981.
- Kandinsky, Wassily (1973): *Über das Geistige in der Kunst*. 1. Aufl. 1912. Herausgegeben von Max Bill. Bern 1973.
- Kandinsky, Wassily (2007): *Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*. Herausgegeben von Helmut Friedel. München, Berlin, London, New York 2007.
- Kandinsky, Wassily; Marc, Franz (1984) (Hgs.): *Der blaue Reiter*. (1. Aufl. München 1914). 4. Aufl. München 1984.

- Karcher, Eva (1992): *Otto Dix*. Köln 1992, 172
- Kaufmann, Richard (1961): *Gebrannte Kinder. Die Jugend in der Nachkriegszeit*. Düsseldorf 1961.
- Kaysers, Wolfgang (1946): *Kleine deutsche Versschule*. 1. Aufl. 1946. 26. Aufl. Tübingen und Basel 1999.
- Kessler, Harry Graf (1961): *Tagebücher 1918 - 1937*. Frankfurt am Main 1961.
- Kirchner-Bockholt, Margarete (1962): *Grundelemente der Heileurythmie*. Dornach 1962.
- Klee, Paul (1979): *Tagebücher. 1898 - 1918*. Herausgegeben und eingeleitet von Felix Klee. 1. Aufl. 1957. Köln 1979.
- Kleiner, Maria (1959): *Sofie Bauer* (Nachruf). In: *Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland*. 13. Jg./Heft 1, Ostern 1959, S. 46-48.
- Klinisch-Therapeutisches Institut Arlesheim (Hgs.): *Erinnerungen an Ita Wegman*. Arlesheim 1945.
- Knill, Paolo (2005): *Die künstlerischen Therapien und die Neuentwicklung der Expressive Arts*. In: Knill 2005, 197-215.
- Knill, Paolo (2005): *Kunstorientiertes Handeln in der Begleitung von Veränderungsprozessen: Gesammelte Aufsätze zu Methodik, Ästhetik und Theorie*. 2005.
- Knill, Paolo (2005): *Mannigfaltigkeit als Tradition. Theorien zu interdisziplinären Kunsttherapien: Ein Überblick*. In: Knill 2005, 13-39.
- Koch, Sabine C. (2011): *Embodiment. Der Einfluss von Eigenbewegung auf Affekt, Einstellung und Kognition. Empirische Grundlagen und klinische Anwendung*. Berlin 2011.
- Kramer, Edith (1958): *Art Therapy in a Children's Community. A Study of the Function of Art Therapy in the Treatment Program of Wiltwyck School for Boys*. Springfield, Illinois, USA 1958.
- Kramer, Edith (1975): *Kunst als Therapie mit Kindern*. München 1975.
- Kramer, Edith (2000): *Art as Therapy. Collected Papers*. Edited by Lani Alaine Gerity. London and Philadelphia 2000.
- Kramer, Edith Kramer; Schehr, Jill (1983): *An Art Therapy Evaluation Session for Children*. In: *American Journal of Art Therapy*. Vol. 23, Oct. 1983. Wiederveröffentlicht in: Kramer 2000, 73-93.
- Kraus, Werner (2011) (Hg.): *Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie*. (1. Aufl. 1998). 3. Aufl. München 2011.
- Krüger, Manfred (1984): *Schillers Ästhetik der Freiheit. Zur Eröffnung der Freien Kunst-Studienstätte Ottersberg als Fachhochschule in freier Trägerschaft*. In: *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*. 63. Jg. Nr. 51, vom 16.12.1984, S. 407-410.
- Krüger, Manfred (1988): *Anthroposophie und Kunst. Zur Ästhetik Rudolf Steiners*. Dornach 1988.
- Krüger, Manfred (1992): *Ästhetik der Freiheit. Gedankenschau und Kunst-Gedanken*. Dornach 1992.
- Krüger, Manfred (2004): *Die Bedeutung der Philosophie für die Wissenschaften und im Besonderen für das Studium von Pädagogik, Kunst und Therapie*. In: *Anthroposophie. Vierteljahresschrift zur anthroposophischen Arbeit in Deutschland*. 58. Jg. Michaeli 2004, Heft III, 174-179.
- Kugler, Walter (1984): *Von einem Knaben der immer Zeichnen musste... Über eine kürzlich aufgefundene Zeichnung Rudolf Steiners*. In: *Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe. Veröffentlichungen aus dem Archiv der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung*. Dornach. Ostern 1984, Heft Nr. 83/84. S. 40-44.
- Kugler, Walter (1991): *Rudolf Steiner und die Anthroposophie*. 1. Aufl. 1978. 2. Aufl. Köln

1991.

- Kurzenberger, Hajo (2009): *Der kollektive Prozess des Theaters: Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld 2009.
- Laban, Rudolf von (1926): *Gymnastik und Tanz*. Oldenburg i.O. 1926.
- Lampe, Kurt Herold (1979): *Siegfried Pütz *15.10.1907, †21.2.1979*. (Nachruf). In: *Lehrerrundbrief. Bund der freien Waldorfschulen*. 1979, Heft 1, S. 108.
- Lampson, Elmar; Lampson, Holger (1984) (Hgs.): *Alois Künstler zum 80. Geburtstag. Eine Festschrift*. Wuppertal 1984.
- Liedtke, Regina (o.J.): *Kunsttherapeutische Diagnostik mit Kindern als Initialgeschehen. Am Anfang ist schon alles da!* In: www.kreativpraxis-berlin.de/pdf/fachartikel_am_anfang.pdf, eingesehen am 7.6.2012.
- Lierl, Karl; Roder, Florian (2008) (Hgs.): *Anthroposophie wird Kunst. Der Münchner Kongress 1907 und die Gegenwart. Eine Dokumentation der Veranstaltungen der Anthroposophischen Gesellschaft in München nach hundert Jahren*. München 2008.
- Liessmann, Konrad Paul (1999): *Philosophie der modernen Kunst*. Wien 1999.
- Lindenberg, Christoph (1992): *Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1992.
- Lorenz-Poschmann, Agathe (1981): *Therapie durch Sprachgestaltung. Beiträge zur heilenden Kraft der Sprache*. Dornach 1981.
- McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin (2011): *Das Medium ist die Massage*. Erste englischsprachige Auflage 1967. Stuttgart 2011.
- Makarova, Elena (2000): *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre*. Wien 2000.
- Malraux, André (1949): *Psychologie der Kunst. Die künstlerische Gestaltung*. Baden-Baden 1949.
- Marbach, Irmgard (1980): *Margarethe Stavenhagen, ein Pionier der Künstlerischen Therapie*. In: *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen*. Epiphanias 1980/1981, II. Heft 4. S. 27-32.
- Marbach, Irmgard (1995): *33 Jahre Margarethe Hauschka Schule*. Boll. o.J.
- Marbach, Irmgard (1995): *Margarethe Hauschka. Ein Lebensbild*. Nürnberg 1995.
- Marbach, Irmgard, Kappelle, Anna; Titze, Margareta (1996): *Heilende Malerei*. Sonderausgabe der Ausstellung im Goetheanum/Dornach-Schweiz zum 100. Geburtstag von Dr. Margarethe Hauschka. Nürnberg 1996.
- Martin, Katharina (1973): *Kreativitätstraining in der Erwachsenenbildung*. In: Petzold 1973.
- Matthies, Klaus (1986) (Hg.): *Sinnliche Erfahrung – Kunst – Therapie. Beiträge zum Bremer Symposium 1986*. Bremen o. J.
- Matthiessen, Peter F. (1998): *Die Diagnose – eine prognoseorientierte Therapieentscheidung*. In der Zeitschrift: *System Familie*, Heft 11, S. 60-69. Heidelberg.
- Matthiessen, Peter F. (2002): *Perspektivität und Paradigmenpluralismus in der Medizin*. In: Brigitte Fuchs, Norbert Kobler-Fumasoli (Hg.): *Hilft der Glaube? Heilung auf dem Schnittpunkt zwischen Theologie und Medizin*. Münster. S. 3-34.
- Matthiessen, Peter F. (2004): *Das Phänomen Komplementärmedizin. Verwilderung oder Bereicherung ärztlichen Handelns*. In: *Zeitschrift für medizinische Ethik*. Heft 50. 2004, 351-363.
- Matthiessen, Peter F. (2004): *Der diagnostisch-therapeutische Prozess als Problem der Einzelfallforschung*. In: *Der Merkurstab*. 57. Jg., 2004, Heft 1, S. 2-14.
- Matthiessen, Peter F. (2006): *Der diagnostisch-therapeutische Prozess im interprofessionellen Dialog*. In: Matthiessen, Wohler 2006, 65-86.
- Matthiessen, Peter F. (2009): *Paradigmenpluralität und ärztliche Praxis*. In: Jütte, R.

- (Hg.): *Die Zukunft der Individualmedizin. Autonomie des Arztes und Methodenpluralismus*. Herausgegeben in Verbindung mit dem *Dialogforum Pluralismus in der Medizin*. Köln. S. 37-54.
- Matthiessen, Peter F. (2011): *Paradigmenpluralität und Individualmedizin*. In: Matthiessen, Peter F. (Hg.): *Patientenorientierung und Professionalität*. Festschrift. 2. erweiterte Auflage. Waldkirchen.
- Matthiessen, Peter F.; Wohler, Dagmar (Hg.) (2006): *Die schöpferische Dimension der Kunst in der Therapie. Ein interdisziplinäres Symposium*. Frankfurt am Main.
- Matthiessen, Peter F. (2012): *Die Arzt-Patient-Beziehung als Herzstück der Medizin*. In: Der Merkurstab. Heft 6. 2012, 534-549.
- Matthiessen, Peter F. (2013): *Die Medizin und die Frage nach dem Menschen*. In: Peter Heusser, Johannes Weinzierl (Hgs.): *Medizin und die Frage nach dem Menschen*. Würzburg 2013, 9-33.
- Matthiessen, Peter F. (2018): *Zur Bedeutung der Zeit in der Medizin. Für eine zeitliche Kultivierung der Patient-Arzt-Begegnung. Einführung in das Tagungsthema*. In: Peter F. Matthiessen (Hg.): *Für eine zeitliche Kultivierung der Patient-Arzt-Begegnung*. Kulmbach 2018, 19-96.
- Mauser, Siegfried; Schmidt, Matthias (Hgs.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*. Laaber 2005.
- McNiff, Shaun (1979): *From Shamanism to Art Therapy*. In: *Art Psychotherapy*, Heft 6, 1979, 155-161.
- McNiff, Shaun (1994): *Art as Medicine. Creating a Therapy of the Imagination*. London 1994.
- Mees-Christeller, Eva (1988): *Kunsttherapie in der Praxis*. Stuttgart.
- Mees-Christeller, Eva (1996): *Heilende Kunst und künstlerisches Heilen. Anregungen für Kunsttherapeuten*. 1. Aufl. Stuttgart 1996.
- Mees-Christeller, Eva; Denzinger, Inge; Altmaier, Marianne; Küstner, Heidi; Umfrid, Heilgart; Frieling, Elke; Auer, Sylvia (Hg.) (2003): *Anthroposophische Kunsttherapie in vier Bänden. Band 2: Therapeutisches Zeichnen und Malen*. 1. Aufl. 2000. Stuttgart 2003.
- Menzen, Karl-Heinz (1984): *Ansätze der Kunstpsychologie in der Kinderbehandlung*. In: Hartwig, Menzen 1984, 195-224.
- Menzen, Karl-Heinz (1986): *Ansätze der Kunsttherapie*. In: Türk, Thies 1986, 102-105.
- Menzen, Karl-Heinz (2000): *Eine kleine illustrierte Geschichte der Kunsttherapie*. Butzbach-Griedel 2000.
- Menzen, Karl-Heinz (2009): *Grundlagen der Kunsttherapie*. 1. Aufl. 2001. 2. Aufl. 2004, 3. Aufl. München 2009.
- Menzen, Karl-Heinz (2017): *Heil-Kunst: Entwicklungsgeschichte der Kunsttherapie*. Freiburg im Breisgau 2017.
- Meyer, Hermann (1961): *Die Technisierung der Welt. Herkunft, Wesen und Gefahren*. Tübingen 1961.
- Moreno, Jakob Levy (2007): *Kanon der Kreativität und Analyse der Kreativitätscharta*. In: Petzold, Orth 2007.
- Moreno, Jakob Levy (2007): *Theorie der Spontaneität-Kreativität*. In: Petzold, Orth 2007.
- Moscovici, Hadassa K. (1989): *Vor Freude tanzen, vor Jammer halb in Stücke gehen. Pionierinnen der Körpertherapie*. Frankfurt am Main 1989.
- Muchow, Hans Heinrich (1959): *Sexualreife und Sozialstruktur der Jugend*. Hamburg 1959.
- Mühle, Günther; Schell, Christa (1971) (Hgs.): *Kreativität und Schule*. München 1971.
- Müller, Hedwig; Stockmann, Patricia (1993): *»...jeder Mensch ist ein Tänzer.« Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Gießen 1993.

- Münz, Ludwig; Löwenfeld, Victor (1934): *Plastische Arbeiten Blinder*. Brünn 1934.
- Naumburg, Margaret (1928): *The Child and the World*. (Das Buch war nicht zu erhalten.)
- Naumburg, Margaret (1966): *Dynamically oriented Art Therapy – Its Principle and Practice*. New York 1966.
- Naumburg, Margaret (2008): *An Introduction to Art Therapy. Studies of the Free Art Expression of Behaviour Problem Children and Adolescents as a Means of Diagnosis and Therapy*. 1. Aufl. 1950. Reprint der 3. Auflage von 1973. New York 2008.
- Niederhäuser, Hans Rudolf; Kiersch, Johannes (1971) (Hgs.): *Lebenskunde muss aller Unterricht geben*. Sonderdruck aus ›Die Menschenschule‹ Nr. 7/8/9 1971. Basel 1971.
- Nitsche, Wolfgang (1992): *Das Schaffen der hochklassizistischen Bildhauer: Akademismus, Romerlebnis, Innovation, Antikerezeption. Dissertation*. Köln 1992.
- Nöcker-Ribaupierre, Monika (2011): *Geschichte, Methoden und Anwendungsgebiete der Musiktherapie*. In: Kraus 2011, 30ff.
- Oeltze, Hans-Joachim (1993): *Johanna Sieper – Integrative Bildungsarbeit und kreative Medien*. In: Petzold, Sieper 1993, 439-442.
- Oster, Jörg; Melchers, Juliane; Hamberger, Christian (2014): *Berufsgruppenanalyse Künstlerische Therapeutinnen und Therapeuten (BgA-KT) – Erste Ergebnisse*. In: <https://bagkt.de/wordpress/neuigkeiten/>. Eingesehen am 3.9.2019
- Paneth, Ludwig (1929a): *Über eine neue analytisch-synthetische Methode der Psychotherapie*. In: Eliasberg 1929, 244-246.
- Paneth, Ludwig (1929b): *Diskussion zu Ziele der Psychotherapie von C. G. Jung und zu den Referaten der Herren v. Hattingberg und Heyer*. In: Cimbal-Altona 1929, 67-68.
- Paneth, Ludwig (1929c): *Form und Farbe in der Psychotherapie. Ein neuer Weg zum Unbewussten*. In: *Der Nervenarzt*. Heft 2, Jg. 1929, S. 326-337
- Pape, Wilhelm (1848): *Griechisch – Deutsch. Altgriechisches Wörterbuch. Neusatz und Faksimile*. Zweite Ausgabe. 1. Aufl. Berlin 1848. Directmedia. Digitale Bibliothek Band 117. Berlin 2006.
- Partsch, Susanna (2005): *Marc*. Köln 2005.
- Perls, Fritz; Hefferline, Ralph F.; Goodman, Paul (1991): *Gestalttherapie. Grundlagen*. 1. engl. Aufl. 1951. München 1991.
- Petersdorff, Dirk von (2017): *Wie schreibe ich ein Gedicht? Kreatives Schreiben. Lyrik*. Leipzig 2017.
- Petersen, Peter (1989): *Der Therapeut als Künstler. Ein integrales Konzept von Psychotherapie und Kunsttherapie*. 1. Aufl. 1989. 2. Aufl. Paderborn 1989.
- Petersen, Peter (1990) (Hg.): *Ansätze kunsttherapeutischer Forschung*. Berlin 1990.
- Petersen, Peter (1991): *Notwendigkeit der Zusammenarbeit kunsttherapeutischer Schulen. Gibt es eine gemeinsame Sprache? (ein Vortrag)*. In: *Kunst & Therapie. Zeitschrift zu Fragen der Ästhetischen Erziehung*. Herausgegeben von Peter W. Rech und Sabine Schütz. Heft 17. Köln 1991.
- Petersen, Peter; Marburg, Fritz; Gustorff, Dagmar u. a. (1995) (Hgs.): *2. Dresdner Symposion für künstlerische Therapien. Destruktivität und Heilkraft*. Dresden 1995.
- Petersen, Peter (1997) (Hg.): *Majestät des Todes – Bewegung des Lebens. 3. Symposion für künstlerische Therapien*. Hannover 1997.
- Petersen, Peter (1999) (Hg.): *Die Schöpfung geht weiter - durch uns. Fortschritt und Evolution im Lichte ökologischen Denkens. 4. Symposion für künstlerische Therapien*. Hannover 1999.
- Petersen, Peter (2000): *Künstlerische Therapien. Wege zur psychosozialen Gesundheit*. In:

- Dt. Ärztebl 2000; 97: A-903-906. [Heft 14]. Im Internet einzusehen unter: <https://www.aerzteblatt.de/archiv/22439/Kuenstlerische-Therapien-Wege-zur-psychosozialen-Gesundheit>. Eingesehen am 4.1.2019.
- Petersen, Peter (2002) (Hg.): *Forschungsmethoden Künstlerischer Therapien. Grundlagen – Projekte – Vorschläge*. Stuttgart 2002.
- Petzold, Hilarion (1972): *Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft*. Paderborn 1972.
- Petzold, Hilarion (1973) (Hg.): *Kreativität & Konflikte. Psychologische Gruppenarbeit mit Erwachsenen*. Paderborn 1973.
- Petzold, Hilarion (1985): *Mit alten Menschen arbeiten. Bildungsarbeit, Psychotherapie, Soziotherapie*. München 1985.
- Petzold, Hilarion (1986): *Kunsttherapie und Arbeit mit kreativen Medien – Wege gegen die ›multiple Entfremdung‹ in einer verdinglichenden Welt*. In: Matthies 1986, 221-263.
- Petzold, Hilarion (1987): *Die ganze Welt ist eine Bühne. Das Psychodrama als Methode der klinischen Psychotherapie*. In: Petzold 1987.
- Petzold, Hilarion (1987) (Hg.): *Wege zum Menschen. Methoden und Persönlichkeiten moderner Psychotherapie. Ein Handbuch*. Band I. Paderborn 1987.
- Petzold, Hilarion (2003): *Integrative Therapie. Modelle, Theorien & Methoden einer schulübergreifenden Psychotherapie*. Bd. I - III. Paderborn.
- Petzold, Hilarion (2007): *Überlegungen und Konzepte zur Integrativen Therapie mit kreativen Medien und einer intermedialen Kunstpsychotherapie*. In: Petzold, Orth 2007. S. 585-638.
- Petzold, Hilarion; Geibel, Christa (1972): *›Komplexes Kreativitätstraining‹ in der Vorschulerziehung durch Psychodrama, Puppenspiel und Kreativitätstechniken*. In: Petzold 1972, 335-340.
- Petzold, Hilarion; Itten, Theodor (2007): *Positionen im ›Polylog‹. Persönliche Standpunkte zu Fragen der Entwicklung im Felde der Psychotherapie und zum Integrativen Ansatz der Humantherapie*. Ein annotiertes Interview mit Hilarion G. Petzold von Theodor Itten, Zürich. In: Sieper, Orth, Schuch 2007.
- Petzold, Hilarion; Orth, Ilse (1995) (Hg.): *Poesie und Therapie. Über die Heilkraft der Sprache. Poesietherapie, Bibliothherapie, Literarische Werkstätten*. 1. Aufl. 1985. 3. Aufl. Paderborn 1995.
- Petzold, Hilarion; Orth, Ilse (2007) (Hg.): *Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie*. In 2 Bänden. 1. Aufl. 1990. 4. Aufl. Bielefeld und Locarno 2007.
- Petzold, Hilarion, Orth, Ilse (2007): *Einführung. Die neuen Kreativitätstherapien – Formen klinischer Kunsttherapie und Psychotherapie mit kreativen Medien*. In: Petzold, Orth 2007. S. 15-30.
- Petzold, Hilarion; Orth, Ilse (2007b): *Curriculum. Integrative Kunst- und Kreativitätstherapie an der Europäischen Akademie für psychosoziale Gesundheit*. Düsseldorf/Hückeswagen 2007.
- Petzold, Hilarion; Sieper, Johanna (1993) (Hg.): *Integration und Kreation. Modelle und Konzepte der Integrativen Therapie, Agogik und Arbeit mit kreativen Medien. Jubiläumsband zu 20 Jahren Weiterbildung an der „Europäischen Akademie für psychosoziale Gesundheit“ und am „Fritz Perls Institut für Integrative Therapie, Gestalttherapie und Kreativitätsförderung“*. 20 Jahre DGGK. 20 Jahre DGIK. 2 Bde. Paderborn 1993.
- Petzold, Hilarion; Sieper, Ilse (2007): *Kunst und Therapie, Kunsttherapie, Therapie und Kunst – Überlegungen zu Begriffen, Tätigkeiten und Berufsfeldern*. In: Petzold, Orth 2007, 169-188.
- Petzold, Hilarion; Sieper, Johanna (2007): *Die neuen – alten – Kreativitätstherapien*.

- Marginalien zur Psychotherapie mit kreativen Medien.* In: In: Petzold, Orth 2007, Bd. II, 519-548.
- Pevsner, Nikolaus (1986): *Die Geschichte der Kunstakademien* (1. englischsprachige Aufl. 1940), München 1986.
- Pfleiderer, Martin (2006): *Rhythmus – Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik.* Bielefeld 2006.
- Picht, Georg (1965): *Die deutsche Bildungskatastrophe.* München 1965.
- Pinthus, Kurt (1993) (Hg.): *Menscheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung.* 1. Aufl. 1920. Erweiterte Neuauflage 1955. Hamburg 1993.
- Platon: *Timaios.* Griechisch/Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Thomas Paulsen und Rudolf Rehn. Stuttgart 2003.
- Platon: *Der Staat.* Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. 1. Aufl. 1952. Stuttgart 2010.
- Poincaré, Henri (1914): *Wissenschaft und Methode.* (1. französischsprachige Auflage 1910). 2. Aufl. o. O. 1914
- Pressler, Gerd (1981): *L'art Brut. Kunst zwischen Genialität und Wahnsinn.* Köln 1981.
- Prinzhorn, Hans (1983): *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung.* 1. Aufl. 1922. 3. Aufl. Berlin, Heidelberg 1983.
- Pütz, Hildegard (2000): *Anthroposophische Kunsttherapie. Impuls, Beruf und Weg.* In: *Der Merkurstab*, Heft 1, 2000, 53. Jg. S. 17-19.
- Pütz, Rose Maria (1982): *Blätter zur Berufskunde Kunsttherapeut/Kunsttherapeutin.* 3. Aufl. Nürnberg 1982.
- Pütz, Rose Maria (1988): *Blätter zur Berufskunde Kunsttherapeut/Kunsttherapeutin.* 5. Aufl. Nürnberg 1988.
- Pütz, Rose Maria (1989): *Blätter zur Berufskunde Kunsttherapeut/Kunsttherapeutin.* 5. Aufl. Nürnberg 1989.
- Pütz, Rose Maria; Matheß, Jürgen (3/1991): *Die Konzeption der Freien Kunst-Studienstätte Ottersberg. Kurzfassung.* Typoskript. Ottersberg 3/1991.
- Pütz, Rose Maria (5/1991): *Die Daten zum Werdegang der Freien Kunst-Studienstätte.* Typoskript. Ottersberg 5/1991.
- Pütz, Rose Maria (6/1991): *Die Freie Kunst-Studienstätte Ottersberg – Chronologische Übersicht.* Typoskript. Ottersberg 6/1991.
- Pütz, Rose Maria (1993): *Die Freie Kunst-Studienstätte Ottersberg. Chronologische Übersicht.* In: *Evolution. Ottersberger Schriftenreihe für Kunst und Kunsttherapie.* Heft 1. Ottersberg 1993.
- Pütz, Rose Maria; Pütz, Hildegard; Westendorp, Hermanus (1996): *Blätter zur Berufskunde. Diplom-Kunsttherapeut/Diplom-Kunsttherapeutin, Kunst- und Gestaltungstherapeutin, Anthroposophischer Kunsttherapeut/Anthroposophische Kunsttherapeutin.* 6. überarbeitete Auflage. Nürnberg 1996.
- Pütz, Rose Maria (o.D.): *Versuch einer Rückschau.* 4-seitiges Typoskript o.D.
- Pütz, Siegfried (1954): *Beginn, Entwicklung und Ende meines Betriebes.* Biographisches Typoskript vom Januar 1954.
- Pütz, Siegfried (1961): *Erste Notizen für einen Vortrag »Rudolf Steiner als Künstler« (veranlasst und gedacht, um für die Aufgabe, vor den Schülern d. Oberstufe d. Rudolf-Steiner-Schule Ottersberg anlässlich des 100. Geburtstages Rudolf Steiners einen Vortrag zu halten, die Grundlagen zu gewinnen.)* Manuskript in einem Din A 5-Notizbuch. 62 Seiten. Einzusehen im Archiv der FH Ottersberg. Ottersberg 1961.
- Pütz, Siegfried (1/63): *Über die Notwendigkeit der Menschenbildung durch künstlerisches, bildnerisches und gestaltend-handwerkliches Tun innerhalb der modernen Berufserziehung.* Manuskript. 10 Seiten. Ottersberg 1/1963.

- Pütz, Siegfried (2/63): *Über die Notwendigkeit der Menschenbildung durch künstlerisches, bildnerisches und gestaltend-handwerkliches Tun innerhalb der modernen Berufserziehung*. Typoskript. 7 Seiten. Ottersberg 2/1963.
- Pütz, Siegfried (6/1964): *Gedanken und Erfahrungen einer Bildungsarbeit mit Industrijugendlichen*. In: *Die Menschenschule. Monatsschrift für Erziehungskunst im Sinne Rudolf Steiners*. 38. Jahrgang. Juni/Juli 1964, Heft 6/7, 173-194
- Pütz, Siegfried (8/1964): *Brief an einen Industriellen*. In: *Die Menschenschule*. 38. Jg. Heft 8/9/10. 1964, 227-249.
- Pütz, Siegfried (9/1964): *Rundbrief. Bemühungen zur Anregung, bzw. zur Realisierung einer umfassend gemeinten Kunst-Bildungsstätte*. Ottersberg 9/1964.
- Pütz, Siegfried (1/1965): *Brief an Herr Dr. Toepell vom 4.1.1965*. Aus dem Nachlass. Archiv FH Ottersberg.
- Pütz, Siegfried (2/1965): *Auszüge aus Antworten auf den Brief vom September 1964 von Siegfried Pütz, Krefeld, zur volkspädagogischen Problematik der Kunst*. Typoskript. 11 Seiten. Ottersberg. 2/1965.
- Pütz, Siegfried (3/1965): *Aufgaben der Kunst im Hinblick auf das Soziale Hauptgesetz*. Typoskript als Vorbereitung zu einem Vortrag am 27.3.1965 im Rudolf Steiner-Haus Stuttgart. 17 Seiten. Ottersberg 3/1965.
- Pütz, Siegfried (5/1965): *Zeitfragen an die Kunst*. Typoskript. 13 Seiten. Ottersberg 5/1965.
- Pütz, Siegfried (1965): *Satzungen der Vereinigung der Rudolf-Steiner-Arbeits- und Studienstätten für das soziale Wirken der Kunst e.V.* Oktober 1965. Einzusehen im Archiv der FH Ottersberg.
- Pütz, Siegfried (11/1965): *Erlebtes und Erlittenes - Fragen und Gedanken aus einem Bemühen, als Künstler den Forderungen der Zeit aus Bereitschaft gegenüber zu stehen. Eine Skizze*. Typoskript. 16 Seiten. Ottersberg 11/1965.
- Pütz, Siegfried (1965/66): *Info-Broschüre der Vereinigung der Rudolf-Steiner-Arbeits- und Studienstätten für das Soziale Wirken der Kunst e.V.* Ottersberg o.D.
- Pütz, Siegfried (1/1966): *Soziales Wirken der Kunst*. 1. Teil. In: *Mensch und Baukunst*. Eine Korrespondenz. 16. Jg. Heft 1. 1966, 14-16.
- Pütz, Siegfried (8/1966): *›Die Kunst ist eine Art von Erkenntnis...‹* In: *Die Menschenschule*. Basel 1966, Heft 8/9. S. 250-264.
- Pütz, Siegfried (11/1966): *Behelfs-Abzug des Studienprospektes der Studienstätte Ottersberg*. Vom 16.11.1966.
- Pütz, Siegfried (2/1967): *Soziales Wirken der Kunst*. 2. Teil. In: *Mensch und Baukunst*. Eine Korrespondenz. 16. Jahrgang. Heft 2. 1967, 17-19.
- Pütz, Siegfried (3/1967): *Persönlichkeitsbildung durch schöpferisches Tun*. Als Flyer gedruckt im März 1967. Als kurzer Artikel veröffentlicht in der Zeitschrift: *Mensch & Baukunst*. Heft 7/1967.
- Pütz, Siegfried (8/1967): *›Rettet die Phantasie, wenn ihr die Zukunft retten wollt‹*. Informationsblatt Nr. 5 der Vereinigung der Rudolf-Steiner-Arbeits- und Studienstätten für das soziale Wirken der Kunst e. V. Krefeld 8/1967.
- Pütz, Siegfried (zw. 1967 u. 1970): *Arbeitsunterlage. Ausbildungsweg - Ziel*. Undatierte handschriftliche Notiz.
- Pütz, Siegfried (11/1967): *Aphorismen zur Gedankenbildung über Geschehnisse, Erlebnisse und Fragen im Spektrum des Sozialimpulses der Kunst*. Typoskript. 4 Seiten. Ottersberg 11/1967.
- Pütz, Siegfried (1968): *o.T.* (Schrift aus dem Schriftverkehr des Begründungskreises der Rudolf-Steiner-Studien- und Arbeitsstätten Ottersberg). Typoskript. Ottersberg 1968.
- Pütz, Siegfried (9/1968): *›Das Leben geht weiter...‹ Eine Skizze*. 11 Seiten. Separatdruck

- aus ›Gegenwart‹ Nr. 8/9, 1968.
- Pütz, Siegfried (1969): *Die betriebliche Nachwuchsförderung in ihrer menschenbildenden Aufgabe*. Frankfurt am Main 1969.
- Pütz, Siegfried (12/1969): *Kunst als Interpretation von Naturwissenschaft und Technik?* Studienmaterial der Freien Kunst-Studienstätte Ottersberg. Typoskript. 8 Seiten. Ottersberg 12/1969.
- Pütz, Siegfried (4/1970): *Kunst als Therapie (in der Problemstellung des ›Das Was bedenke, mehr bedenke Wie‹)*. Studienmaterial der Kunst-Studienstätte Ottersberg. Typoskript. 4 Seiten. Ottersberg April 1970.
- Pütz, Siegfried (8/1970): *Der Beruf des Kunst-Therapeuten*. Studienmaterial der Kunst-Studienstätte Ottersberg. Typoskript. 3 Seiten. Ottersberg August 1970.
- Pütz, Siegfried (12/1970): *Zur Kunst-Therapie*. Typoskript. 8 Seiten. Studienmaterial der Kunst-Studienstätte Ottersberg. Ottersberg 12/1970.
- Pütz, Siegfried (6/1971): *Die Tier-Not als Frage an den bildenden Künstler*. Studienmaterial der Kunst-Studienstätte Ottersberg. Typoskript. 5 Seiten. Ottersberg 6/1971.
- Pütz, Siegfried (11/1971): *Die sozialtherapeutischen Aufgaben der Kunst*. In: Sonderdruck aus DPWV-Nachrichten. 2 Seiten. Nr. 11/1971
- Pütz, Siegfried (4/1973): *Kunst als zentrale Frage des sozialen Menschseins. Freie Nachschrift des Vortrages, der auf der Arbeitstagung zur Erneuerung des Strafvollzuges am 18. März 1972 im Goetheanum, Dornach, gehalten wurde*. In: Die Menschenschule. 47. Jg. Heft 4. 1973, 120-128.
- Pütz, Siegfried (9/1973): *Zur Konzeption der Kunst-Studienstätte Ottersberg – Freie Hochschule für soziales Wirken der Kunst*. Studienmaterial der Kunst-Studienstätte Ottersberg. Typoskript. 13 Seiten. Verfasst im September 1973. Einzusehen in der Bibliothek der FH Ottersberg. Wiederveröffentlicht in: *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen Epiphanyas 2007/2008*. XXIX. Jahrgang, Heft 4. S. 13-17.
- Pütz, Siegfried (9/1974): *Denkschrift über Begründung, Konzeption und Ausbildungsform der Kunststudienstätte Ottersberg. Freie Hochschule für soziales Wirken der Kunst*. Typoskript. 6 Seiten. Ottersberg 9/1974.
- Pütz, Siegfried (1975): *Lehrplan der Kunst-Studienstätte Ottersberg. Freie Hochschule für das soziale Wirken der Kunst. Kurzfassung Sommer 1975*. Typoskript. Ottersberg 1975.
- Pütz, Siegfried; Pütz, Rose Maria (1977): *Blätter zur Berufskunde. Band 2. Kunsttherapeut*. Herausgegeben von der Bundesanstalt für Arbeit, Nürnberg, Bielefeld 1977.
- Pütz, Siegfried (9/1977): *Zum Gründungsimpuls der Kunst-Studienstätte und zu ihrer Konzeption*. Als internes Studienmaterial nur für Angehörige der Kunst-Studienstätte vervielfältigt. Typoskript. 11 Seiten. Ottersberg 9/1977.
- Pütz, Siegfried (1980): *Zur sozialtherapeutischen Aufgabe der Kunst*. In: *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen*. Michaeli 1980/81. II. Heft 3.
- Raphael, Max (1919): *Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. 1. Aufl. München 1913. 2. Aufl. 1919.
- Read, Herbert (1959): *Geschichte der modernen Malerei*. München, Zürich 1959.
- Rech, Peter (1977): *Zum therapeutischen Bewusstsein in der Kunstpädagogik*. Kastellaun, Düsseldorf 1977.
- Reichelt, Fe (1989): *Ausdruckstanz und Therapie*. (1. Aufl. 1987) 3. Aufl. Frankfurt am Main 1989.
- Reiner, Imre (1949): *Wunsch und Gestaltung*. St. Gallen 1949.
- Réja, Marcel (1997): *Die Kunst bei den Verrückten. L'art chez les Fous*. Erste

- französischsprachige Ausgabe 1907. Herausgegeben von Christoph Eissing-Christophersen und Dominique Le Parc. Wien 1997.
- Reuster, Thomas (2006): *Effektivität der Ergotherapie im psychiatrischen Krankenhaus. Mit einer Synopse zu Geschichte, Stand und aktueller Entwicklung der psychiatrischen Ergotherapie*. Darmstadt 2006.
- Richter, Hans-Günther (1984): *Pädagogische Kunsttherapie*. Düsseldorf 1984.
- Richter, Hans-Günther (2005): *Pädagogische Kunsttherapie*. 1. Aufl. 1984, 3. Aufl. Hamburg 2005.
- Rößler, Margot (1967): *Maria Kleiner* (Nachruf). In: *Mitteilungen aus der anthroposophischen Arbeit in Deutschland*. Nr. 79, 21. Jg. Heft 1. Ostern 1967.
- Roselt, Jens (2009): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. 1. Aufl. 2005. 2. Aufl. Berlin 2009.
- Rubin, Judith Aron (1991) (Hg.): *Richtungen und Ansätze der Kunsttherapie. Theorie und Praxis*. Erste Auflage englischsprachig 1987. Karlsruhe 1991.
- Rubin, Judith Aron (2010): *Introduction to Art Therapy. Sources and Resources*. 1. Aufl. 1999. 2. Aufl. New York 2010.
- Rubin, Judith (2016): *Kunsttherapie – Eine aufregende, ausdrucksstarke (R) Evolution*. In: Edith Kramer Gesellschaft Wien (Hg.): *Edith Kramer. Pionierin der Kunsttherapie. Wien/New York/Grundlsee*. Wien 2016, 156 - 160.
- Safranski, Rüdiger (2004): *Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus*. Bonn 2004.
- Sauerlandt, Max (1935): *Die Kunst der letzten 30 Jahre*. Herausgegeben durch Harald Busch. Berlin 1935.
- Schelsky, Helmut (1957): *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*. Düsseldorf 1957.
- Scherr, Friederike (2013): *Jakob Levy Moreno im Flüchtlingslager Mittendorf a. d. Fische – eine Spurensuche*. In: Wieser, Stadler 2013, 26-29.
- Schildt, Axel; Siegfried, Detlef (2009): *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart*. Bonn 2009.
- Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Als Nachwort Ausführungen Rudolf Steiners über Wesen und Bedeutung von Schillers Ästhetischen Briefen. Bd. 18/19 der Reihe *Denken – Schauen – Sinnen. Zeugnisse deutschen Geistes*. Herausgeber unbekannt. Stuttgart 1961.
- Schiller, Friedrich (2009): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Kommentar von Stefan Matuschek. Frankfurt am Main 2009.
- Schneider, Jutta; Held, Norbert (2007): *Grundzüge der Kunstwissenschaft*. Köln, Weimar, Wien 2007.
- Schönberg, Arnold (1984): *Das Verhältnis zum Text*. In: Kandinsky, Marc 1914/1984, 60-75.
- Schoop, Trudi (1981): *...komm und tanz mit mir! Ein Versuch, dem psychotischen Menschen durch die Elemente des Tanzes zu helfen*. Erste englischsprachige Auflage California 1974, Zürich 1981.
- Schottenloher, Gertraud (1989): *Das therapeutische Potential spontanen bildnerischen Gestaltens unter besonderer Berücksichtigung körpertherapeutischer Methoden. Ein integrativer Therapieansatz*. Dissertation der Universität Zürich. Konstanz 1989.
- Schottenloher, Gertraud (1983): *Kunst- und Gestaltungstherapie in der Pädagogischen Praxis*. München 1983.
- Schottenloher, Gertraud (1989): *Kunst- und Gestaltungstherapie: Eine praktische Einführung*. München 1989.
- Schrode, Helena (1979): *Gestaltungstherapie als spezielles Verfahren im Behandlungskonzept stationärer Psychotherapie*. In: *Beschäftigungstherapeutische Rehabilitation*. Heft 2. Jg. 1979, 84-88.

- Schrode, Helena (1981): *Die Gestaltungstherapie-Gruppe als Ergänzung der stationären analytischen Langzeit-Einzeltherapie*. In: *Gruppenpsychotherapeutische Gruppendynamik*. Heft 17. Jg. 1981, 77-95.
- Schrode, Helena (1983): *Gestaltungstherapie als Therapie mit bildnerischen Mitteln auf tiefenpsychologischer Grundlage*. In: *Praxis der Psychotherapie und Psychosomatik*. Band 28. Berlin 1983, 117-124.
- Schröder, Mirjam (1975): *Gestaltungstherapie – ein Weg der Psychotherapie*. In: *Praxis der Psychotherapie*. Heft 6. Jg. 1975. München.
- Schrode, Helena (2004): *Mein Weg zur Kunst- und Gestaltungstherapie. Eine autobiographische Betrachtung*. Stuttgart 2004.
- Schultze-Niemann, M. (1953): *Schöpferische Gestaltung aus dem Unbewussten. Ein analytisches Bilderbuch*. München 1953.
- Schulz, Johanna v. (1981): *Heilende Kräfte in der Musik*. München 1981.
- Schuster, Martin (2003): *Kunsttherapie – Die heilende Kraft des Gestaltens*. 1. Aufl. 1986, 5. Aufl. Köln 2003.
- Schuster, Peter Klaus (1987) (Hg.): *Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst‹. Die Kunststadt München 1937*. München 1987.
- Schuyt, Mike; Elffers, Joost; Feger, Peter: *Rudolf Steiner und seine Architektur*. Köln 1980.
- Sedlmayr, Hans (1925): *Fischer von Erlach der Ältere*. München 1925.
- Sedlmayr, Hans (1930): *Die Architektur Borrominis*. Berlin 1930.
- Sedlmayr, Hans (1930): *Österreichische Barockarchitektur 1690-1740*. Wien 1930.
- Sedlmayr, Hans (1948): *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. 1. Aufl., Salzburg 1948.
- Sedlmayr, Hans (1950): *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950.
- Sedlmayr, Hans (1960): *Die Kunst im Banne der Technik*. In: Demoll 1960.
- Selg, Peter (2008): *Liane Collot d'Herbois und Ita Wegman*. Dornach 2008.
- Sieper, Johanna; Schmiedel, Isabelle (1993): *Innovatorische Aktivitäten von Hilarion G. Petzold im Bereich der Psychotherapie, psychosozialen Arbeit und Agogik – ein Überblick*. In: Petzold, Sieper 1993. S. 421-437.
- Sieper, Johanna; Orth, Ilse; Schuch, Waldemar (2007) (HGs.): *Neue Wege Integrativer Therapie. Klinische Wissenschaft, Humantherapie, Kulturarbeit – Polyloge – 25 Jahre EAG. Festschrift Hilarion G. Petzold*. Bielefeld und Locarno 2007.
- Sijmons, Jaap (2004): *Phänomenologie und Idealismus. Struktur und Methode der Philosophie Rudolf Steiners*. Dissertation an der Universität Utrecht, 2004. Basel 2008.
- Simon, Walter (1975): *Abriss einer Geschichte der Musiktherapie*. In: Gerhart Harrer (Hg.): *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*. Jena 1975.
- Slezak-Schindler, Christa (1995): *Sprachkunst. ›Etwas von der zukünftigen Zivilisation Gefordertes. 70 Jahre ›Dramatischer Kurs‹*. Dornach 1995.
- Soyka, Amelie (2004) (Hg.): *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*. Berlin 2004.
- Speer, Ernst (1949): *Der Arzt der Persönlichkeit. Grundlagen, Arbeitsweisen, Aufgaben der ärztlichen Psychotherapie*. Stuttgart 1949.
- Spörri-Hessenbruch, Gisela (1986): *Schau- und Spielkunst. Menschendarstellungskunst. Eine anthroposophische Auseinandersetzung im Dienste der Spiritualisierung der Kunst*. 1. Aufl. 1984, 2. Aufl. Bietigheim 1986.
- Spreti, Flora von; Martius, Philipp; Förstl, Hans (2012) (HGs.): *Kunsttherapie bei psychischen Störungen*. 2. Aufl. München 2012.
- Stadt Brühl (Hg.): *Max Ernst. Gemälde und Graphik 1920 - 1950*. Aus Anlass der zum 60.

- Geburtstag des Künstlers im Schloss Augustusburg veranstalteten Ausstellung, herausgegeben von der Stadt Brühl.
Brühl 1951.
- Stålhammar, Dag (2006): *Das Fachtrimester ›Kunsttherapeutisches Plastizieren‹. Zielsetzungen – Arbeitsweisen – Übungsinhalte*. Veröffentlicht als Studienmaterial der Fachhochschule Ottersberg 2006.
- Stålhammar, Dag; Henn, Wolfram; Keller, Petra (1997)r: *Kunsttherapeutisches Plastizieren mit Krebskranken*. In: Baukus, Thies 1997, 249-260.
- Stavenhagen, Grethe; Hauschka, Rudolf (1929): *Die Pflanzenfarbe und ihre Verwendung im künstlerisch-therapeutischen Unterricht*. Beiblatt der Zeitschrift *Natura*, IV. Jg. Heft 1 vom Oktober und Heft 2 vom Nov./Dez. 1929. Wiederveröffentlicht in: Hauschka 1976, 5-31.
- Steinat, Jens Alexander (2004): *Ernst Speer (1889–1964). Leben – Werk – Wirkung*. Dissertation Universität Tübingen. Online 2004.
- Steiner, Rudolf (1930): *Heileurythmie*. Sechs Vorträge gehalten vom 12. bis 17. April 1921 am Goetheanum, ein Vortrag gehalten am 28. Oktober 1922 in Stuttgart. Dornach 1930. (Heute GA 315, Steiner 2003).
- Steiner, Rudolf (1961): *Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft*. 1. Aufl. 1919. Dornach 1961.
- Steiner, Rudolf (1965): *Anthroposophie – Psychosophie – Pneumatosophie*. Dornach 1965.
- Steiner, Rudolf (1967) (Hg.): *Goethe. Sprüche in Prosa*. Gesammelt, zusammengestellt und mit Kommentaren versehen in den Jahren zwischen 1883 und 1897 von Rudolf Steiner. Stuttgart 1967, 165.
- Steiner, Rudolf (1968): *Geisteswissenschaft und soziale Frage. Drei Aufsätze*. Zuerst erschienen in der Zeitschrift *Lucifer-Gnosis* 1905/1906 (heute in der GA 34). Dornach 1968.
- Steiner, Rudolf (1979): *Anthroposophische Menschenkunde und Pädagogik*. Neun öffentliche Vorträge, gehalten zwischen dem 25. März 1923 und dem 30. August 1924 in verschiedenen Städten. (1. Veröffentlichung der Vorträge 1927). Dornach 1979.
- Steiner, Rudolf (1980): *Anthroposophie. Ein Fragment aus dem Jahre 1910*. Dornach 1980.
- Steiner, Rudolf (1980): *Zur Sinneslehre. Themen aus dem Gesamtwerk*. Ausgewählt und herausgegeben von Christoph Lindenberg. Stuttgart 1980.
- Steiner, Rudolf (1981): *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*. Dornach 1981.
- Steiner, Rudolf (1982): *Anweisungen für eine esoterische Schulung. Aus den Inhalten der ›Esoterischen Schule‹*. Dornach 1982.
- Steiner, Rudolf (1985): *Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriss dargestellt*. (1. Aufl. 1914). 9. Aufl. (GA 18) Dornach 1985.
- Steiner, Rudolf (1986): *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik*. Dornach 1986.
- Steiner, Rudolf (1989): *Die Geheimwissenschaft im Umriss*. 1. Aufl. 1910. (GA 13) Dornach 1989.
- Steiner, Rudolf (1991): *Mysterienstätten des Mittelalters. Rosenkruzertum und modernes Einweihungsprinzip*. Zehn Vorträge, Dornach 4. bis 13. Januar und 19. bis 22. April 1924. (GA 233a) Dornach 1991.
- Steiner, Rudolf (1993): *Von Seelenrätseln*. Dornach 1993.
- Steiner, Rudolf (1996): *Eine okkulte Physiologie*. 1. Aufl. 1927. Dornach 1996.
- Steiner, Rudolf (1996): *Geisteswissenschaftliche Behandlung sozialer und pädagogischer Fragen*. Dornach 1996.
- Steiner, Rudolf (2000): *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*. Dornach 2000.

- Steiner, Rudolf (2000): *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* Dornach 2000.
- Steiner, Rudolf (2003): *Heileurythmie*. GA 315. Dornach 2003.
- Steiner, Rudolf (2003): *Das Wesen der Farben*. Drei Vorträge, Dornach 6. bis 8. Mai 1921, sowie neun Vorträge als Ergänzungen aus dem Vortragswerk der Jahre 1914 bis 1924. (GA 291). Dornach 2003.
- Steiner, Rudolf (2005): *Das graphische Werk*. Dornach 2005.
- Steiner, Rudolf (2007): *Das malerische Werk*. Dornach 2007.
- Steiner, Rudolf (2011): *Das plastische Werk*. Dornach 2011.
- Steiner, Rudolf; Steiner-von Sievers, Marie (1983): *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung*. Dornach 1983.
- Steiner, Rudolf; Wegman, Ita (2003): *Grundlegendes für eine Erweiterung der Heilkunst nach geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen*. 1. Aufl. 1925. Dornach 2003.
- Stil*. Goethanistisches Bilden und Bauen. 1992/93, Heft 4, XIV. Jg. (in diesem Heft S. 38-39 ein Beitrag zu Liane Collot d'Herbois ohne Verfasserangabe).
- Strakosch, Alexander (1994): *Lebenswege mit Rudolf Steiner. Erinnerungen*. Dornach 1994.
- Straus, Erwin (1960): *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960.
- Streibel, Robert (1996) (Hg.): *Eugenie Schwarzwald und ihr Kreis*. Wien 1996.
- Stumpf, Hildegard (2007): *Die bedeutendsten Pädagogen*. Unter wissenschaftlicher Mitarbeit von Bettina Kruhöffner und Michael Wirries. Wiesbaden 2007.
- Tatarkiewicz, Wladislaw (2003): *Geschichte der sechs Begriffe Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*. (1. polnischsprachige Aufl. 1976). 1. deutschsprachige Auflage Frankfurt am Main 2003.
- Thévoz, Michel (1997): *Vorwort: Marcel Réja, Entdecker der Kunst der Verrückten*. In: Réja 1997, 9.
- Thies, Jürgen (1988): *Der Gründungsimpuls der Freien Kunstschule. Arbeit am Menschen – Vom Ego zum Ich*. In: Fuchs, Gomringer 1988, 179-196.
- Thies, Jürgen (2001): *Ansprache von Prof. Jürgen Thies anlässlich der Jubiläumsveranstaltung 25 Jahre Freie Kunsthochschule Nürtingen e.V. am 20.10.2001 um 19 Uhr in der Galerie der Fabrik, Neckarstr. 11, Nürtingen*. Typoskript des Vortrages.
- Tietz, Udo (2000): *Hans-Georg Gadamer zur Einführung*. Hamburg 2000.
- Toller, Ernst (1933): *Eine Jugend in Deutschland*. 1. Aufl. Amsterdam 1933.
- Tomann, Rolf (2015) (Hg.): *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung*. 1750-1848. Potsdam 2015.
- Trier, Eduard (1984): *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. 1. Aufl. 1971. 3. Aufl. Berlin 1984.
- Tüpker, Rosemarie: *Auf der Suche nach angemessenen Formen wissenschaftlichen Vorgehens in kunsttherapeutischer Forschung*. In: Petersen 1990, 82f.
- Türk, K. H. (1986): *Der Kunsttherapeut – zur Charakteristik einiger Unterrichtsmethoden*. In: Türk, Thies 1986.
- Türk, K.H.; Thies, J. (1986) (Hgs.): *Therapie durch künstlerisches Gestalten. Wider die Handlungsverarmung unserer Zeit*. Stuttgart 1986.
- Ulmann, Gisela (1968): *Kreativität*. Weinheim, Berlin, Basel 1968.
- Vischer, Friedrich Theodor (1922): *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zweiter Theil. Das Schöne in einseitiger Existenz*. 1. Aufl. 1847/48. München 1922.
- Vogelhuber, Oskar (1958): *Menschenbildung oder Bildungstechnik?* München 1958.
- Wachsmuth, Guenther (1951): *Rudolf Steiners Erdenleben und Wirken. Von der Jahrhundertwende bis zum Tode. Die Geburt der Geisteswissenschaft. Eine Biographie*. Dornach 1951.

- Wagner, Thomas: *Rudolf Steiner. Wie Anthroposophie die Kunst inspiriert*. In: *art. Das Kunstmagazin*. Juni 2010, 42-51.
- Wallas, Graham (1926): *The Art of Thought*. New York 1926.
- Wegman, Ita (1956): *Im Anbruch des Wirkens für eine Erweiterung der Heilkunst*. Arlesheim 1956.
- Weidermann, Volker (2009): *Das Buch der verbrannten Bücher*. Köln 2009.
- Weinstock, Heinrich (1954): *Arbeit und Bildung, Die Rolle der Arbeit im Prozess unserer Menschwerdung*. Heidelberg 1954.
- Wellendorf, Elisabeth; Fox, Werner (1975): *Kunsttherapie mit geistig behinderten Kindern. Ausstellung im Rathaus Tempelhof. Zeit: 6.1. - 24.1.1975*. Berlin 1975
- Werbeck-Svärdström, Valborg (2010): *Die Schule der Stimmenthüllung*. 1. Aufl. Breslau 1938. 4. Aufl. Dornach 2010.
- Werder, Lutz von (1986): *... triffst Du nur das Zauberwort. Eine Einführung in die Schreib- und Poesietherapie*. München, Weinheim 1986.
- Whitford, Frank (2007): *The face of the twentieth century. Bauhaus*. Written and narrated by Frank Whitford. Produced bei Julia Cave. DVD 2007.
- Wiesberger, Hella; Kugler, Walter (1986) (Hg.): *Im Mittelpunkt der Mensch. Eine Einführung in die ausgewählten Werke Rudolf Steiners*. Frankfurt am Main 1986.
- Wieser, Michael; Stadler, Christian (HGs.): *Jakob Levy Moreno. Mediziner, Soziometriker und Prophet - eine Spurensuche. Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie. Sonderheft 5/2013*.
- Wigman, Mary (1986): *Die Sprache des Tanzes*. 1. Aufl. 1963. 2. Aufl. München 1986.
- Willke, Elke (2013): *Tanztherapie. Theoretische Kontexte und Grundlagen der Intervention*. 1. Aufl. 2007. 2. Aufl. Bern 2013.
- Witzenmann, Herbert (2008): *Die Kunst als Muttersprache der Menschheit*. Pforzheim 2008.
- Worringer, Wilhelm (1959): *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. 1. Aufl. 1908. Tübingen 1959.
- Vischer, Friedrich Theodor (1851): *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Theil. Erster Abschnitt. Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste*. Reutlingen und Leipzig 1851.
- Zbinden, Hans (1959): *Der bedrohte Mensch. Zur sozialen und seelischen Situation unserer Zeit*. Bern 1959.
- Zemb, Jean-Marie (1993): *Aristoteles*. Reinbek bei Hamburg 1993.
- Zifreund, Walther (1988): *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie. Überlegungen für eine neue Fachzeitschrift*. In: *Musik-, Tanz- und Kunsttherapie. (Zeitschrift)*. Ferdinand Kettgen Verlag. 1988.
- Zifreund, Walther (2003): *Interdisziplinarität in den Künstlerischen Therapien. Eine Chance wird zur Gefahr für die Künste*. In: Bertolaso 2003, 11-62.
- Zundel, Rolf (1987): *Ein Gang durch viele Landschaften. Hilarion Petzold – sein Schlüsselwort für die moderne Therapie heißt Integration*. In: *Die ZEIT*. Nr. 17. Vom 17.4.1987. Wiederabgedruckt in: Petzold, Sieper 1993, 407-418.
- Zwiauer, Charlotte (1997) (Hg.): *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997.



www.ralfmattijaeger.de
www.verwandeln-verlag.de