

Die abgetriebenen Geschwister

Rüdiger Schäfer

Über den guten Abstand in Systemaufstellung und Kunstbetrachtung

Im Wallraf-Richartz-Museum in Köln hängt James Ensors 1884 entstandenes Gemälde „Mädchen mit Puppe“ zusammen mit etlichen anderen Gemälden aus ungefähr dieser Epoche und zieht vielleicht am stärksten die Aufmerksamkeit des Betrachters in diesem Ausstellungsraum auf sich. Das Bild erweckt zunächst den Eindruck des Seltsamen, Morbid-Makabren, entwickelt beim längeren Hinschauen einen eigenartigen Sog, der durchaus zu einem gewissen Schwindelgefühl führen kann und danach eventuell ungute, verwirrende Empfindungen hinterlässt. Dies liegt meines Erachtens sowohl am Sujet wie auch an der Darstellungsweise. Was ist zu sehen? Ein vielleicht elf oder zwölf Jahre altes Mädchen steht seitlich vor dem Betrachter in Lebensgröße, von Kopf bis Fuß gekleidet wie eine erwachsene Frau. Bloß die Rocklänge weist auf das tatsächliche Alter des Kindes hin, ansonsten hat es sich von den Schuhen bis hin zum Sommerhut völlig als Erwachsene verkleidet. Bis auf den Hut ganz in Tiefschwarz. Die Farbe der breitkrepigen Kopfbedeckung changiert in helleren Braun-Gelb-Weiß-Tönen, hat nach hinten eine gewundene, leuchtend rote Feder, die mit den Farben der Tapete im Hintergrund zu verschmelzen scheint; auch die Farben des Hutes selbst finden sich wieder im Muster der Tapete, die wie ein dunkelgrüner See wirkt, mit einzelnen größeren Blumeninseln darauf.

In den Händen hält das Mädchen eine seltsame Puppe, deren linken Arm es mit seiner rechten Hand zu verdrehen, auszukugeln scheint. Die Puppe schaut das Mädchen aus nächster Nähe mit scheinbar belebtem Gesichtsausdruck an, reckt beide Arme flehentlich Hilfe oder Gnade suchend dem Gesicht des Kindes entgegen. Dieses ist von Ensor ohne jegliche Regung gemalt, empfindungslos, gefühllos. Eine große, zutiefst unbewusste Brutalität liegt in der unbewegten Physiognomie des Mädchens, das sein Geschäft scheinbar gnadenlos vollzieht und beim längeren Hinsehen immer monströser wirkt, noch verstärkt durch den flehenden Gesichtsausdruck der menschlich belebt wirkenden Puppe. Als wäre ein tief verborgener Automatismus in Gang gesetzt ...

Auf dem Boden hinter dem Mädchen befindet sich in der linken unteren Bildecke eine weitere Puppe, scheinbar ein vorangegangenes Opfer der kleinen Scharfrichterin, das seine Hinrichtung bereits hinter sich hat. Beide Arme der Puppe sind verwunden, die Handflächen zeigen nach außen, der Kopf, als sei das Genick gebrochen, ist nach links verdreht. Auch diese Puppe zeigt menschlich belebte Züge, wirkt trotz offener Augen wie tot. Der Gesichtsausdruck scheint zornig und im Zusammenhang mit den verdrehten Armen anklagend und zugleich verständnislos. Sie ist halb sitzend an die dunkelgrüne Tapete angelehnt, auch sie in den Farben der „Blumeninseln“ gemalt. Langsam scheint sie in den Hintergrund einzugehen und ihrerseits zum verblassenden Treibgut zu werden.



Wichtigstes Detail in der Darstellung der Puppen ist, neben den belebten Gesichtsausdrücken, der „aufgedröselte“, verwundene Unterleib, als hätte sie das Mädchen mit Gewalt in der Länge auseinandergezogen. Dies sieht jedoch nur auf den ersten Blick so aus. Beide Puppen wirken auf mich eher wie Föten außerhalb des Mutterleibs, mit einer Art nach unten auslaufendem Organgekröse mit unnatürlich dicker Nabelschnur: Opfer einer vom Kind stellvertretend vorgenommenen beziehungsweise im Spiel nachvollzogenen Abtreibung. „Mama, ich mach's wie du“, scheint das Kind sagen zu wollen mit seinem Tun, für das es sich die Kleider der Mutter angezogen hat. Es handelt gänzlich ohne Bewusstsein für den gewalttätigen Aspekt seines „Spiels“, das es gleichzeitig mit handwerklich anmutender Fertigkeit und in ernster Versunkenheit betreibt. Trotz der düsteren Atmosphäre des Gemäldes wirft James Ensor keine Schuldfrage auf, zeigt vielmehr eine bestimmte Situation, eine Momentaufnahme aus nächster Nähe, in die er den Betrachter durch die Raumsituation zu zwingen sucht. Dieser wird sozusagen, quasi als ungeladener Zeuge und Mitwisser, mit der Nase auf das Geschehen gedrückt. Die gemalte Raumtiefe ist weniger als drei Fußbodenbretter breit. Ein Wegschauen ist kaum möglich, zu eng bindet der Maler den Betrachter an die Szenerie. Was ist zu tun gegen solche „Tyrannei der Intimität“ (Richard Senna)? Das Gleiche, was ein Aufstellungsleiter tun kann, wenn er einmal zu „nah“, im räumlichen Sinn, an oder in einem Aufstellungsgeschehen steht: Er bewegt sich ein Stück weit weg. Zuerst innerlich, durch Wahrnehmen und Zulassen der Energie, dann räumlich, indem er vielleicht einige Schritte zurücktritt oder auch die Konstellation umschreitet. Ähnlich kann man es mit dem Betrachten des „Mädchens mit Puppe“ halten. Man wird sich des Sogs bewusst und tritt einige Schritte zurück. Man wird sozusagen wieder vom Teilnehmer an einem Geschehen zum Betrachter seiner Darstellung. Dadurch handelt man vielleicht ein Stück weit gegen die Intention des Malers, bleibt aber autonom in der Rezeption des Kunstwerks. Und einmal solcher Dynamiken bewusst, hat man, in der Kunstbetrachtung wie in der Aufstellungsarbeit, die Freiheit, den eigenen, jeweils „richtigen“ Abstand selbst zu wählen und, wichtiger noch, zu variieren, bei allen, beiden „Tätigkeiten“ innewohnenden Unterschieden. Nicht zuletzt geht damit auch eine, im positiven Sinn, mögliche „Impulskontrolle“ einher (etwa, indem man sich Zeit lässt), mit der der Kunstbetrachter ähnlich einem Aufsteller oder Stellvertreter auf veränderte Wahrnehmungen reagieren kann oder auch nicht. In dieser Haltung bewahrt sich der Aufsteller/Kunstbetrachter eine Position, die verhindert, zu stark in die jeweilige Situation hineingezogen zu werden, erlaubt sich so eine Überprüfbarkeit des eigenen Empfindens, ohne vorschnell in eigene Urteile, Bewertungen, Deutungen etc. zu verfallen beziehungsweise von einer momentan zu heftigen Dynamik überflutet zu werden. Selbstverständlich soll hier

Abbildung Seite 80:
James Ensor „Mädchen mit Puppe“, 1884
(Wallraf-Richartz-Museum, Köln)

Kunstbetrachtung und Aufstellungsarbeit nicht als uneingeschränkt gleichartiges Vorgehen nebeneinander gesehen werden, die befruchtenden Parallelen ergeben sich aus dem Umgang, der Haltung den jeweiligen „Sujets“ gegenüber. Schließlich muss auf den teils sehr voneinander abweichenden Charakter der verschiedenen Aufstellungsformen, die mittlerweile entwickelt wurden, verwiesen werden. Über all dem steht die Möglichkeit zur „Bewegung im Raum“, die ein „Gehen mit der Energie“ oft erst zulässt, was nicht ausschließt, dass dies bisweilen auch durch statisches Sitzen oder Stehen erreicht werden kann. Und manchmal gehört eben auch das Verlassen des Raumes für einen oder mehrere Beteiligte dazu ...

Im Fall von Ensors „Mädchen mit Puppe“ hat sich diese Haltung für mich als sehr nützlich erwiesen, voneinander unterschiedene Wahrnehmungsebenen haben sich aufge-tan. So wird einem etwa bei einem größeren Abstand der am linken Rand ins Bild gemalte Gegenstand eher in den Blick fallen als in großer Nähe zum Gemälde. Er ist schwierig zu deuten, am ehesten handelt es sich um Details eines Stuhls, rechtes hinteres Bein und Teil der hellen Rückenlehne, eventuell ein Teil der Sitzfläche und des rechten vorderen Beines. Im Bildzusammenhang kann aber ebenso gut eine Art Richtbeil erkannt werden, das Bild könnte auch auf der linken Seite beschnitten sein. Ensor lässt die Bedeutung offen, beziehungsweise er verrät sie durch Weglassen oder Andeuten.

Von größerem Gewicht für die Komposition erscheint mir die Gestaltung des Hintergrundes, die verblässende dunkelgrüne Tapete mit den Blumenmotiven. Auch hier greift die oben beschriebene Methode. Durch Verändern des Betrachterabstandes wirken einige dieser floralen Gebilde wie mutierte „Puppenleichen“, deren eine, sich hinter dem Mädchen auf dem Boden befindende gerade dabei ist, in den Hintergrund einzutreten, um sich dort allmählich wie ihre Vorgängerinnen in eine dieser vegetabilen Formen zu verwandeln. Diese sind teilweise so dargestellt, dass sie aus einem menschlichen Körper stammen könnten, wie verquollene frühere Organe und Gliedmaßen. Das Bild einer düsteren „Himmelswiese“ taucht auf, mit dem man in früheren Zeiten Kindern das Gestorbensein (und auch das Ungeborene) von Geschwistern vermitteln wollte in einem friedvollen, tröstlichen Bild. Ensors Darstellung stellt diese Vorstellung auf den Kopf, verkehrt sie in ihr Gegenteil. Bei ihm wird die Himmelswiese zum Ort der quasi unerlösten Abgetriebenen, die sich im Hier festhalten, ohne Frieden zu finden, weil ungeachtet und ungesehen. Das Gewalttätige der Situation bleibt in dem Gemälde im Vordergrund.

2006 erschien in der Sammlung Luchterhand der schmale Band „Bilder. Geschichten“ mit dem Untertitel „Schriftsteller sehen Malerei“. Dieter Wellershoff widmet sich darin in seinem Aufsatz James Ensors „Mädchen mit Puppe“, an dessen Ende er seine Sicht interpretierend auf den Punkt bringt: „Gleich wird in der Logik eines ewigen Wiederholungszwanges das Strafgericht erneut vollstreckt werden, mit dem das als strenge Dame kostümierte Mädchen immer wieder an ihren Puppen nachvollzieht, was ihm selbst an-

getan wurde, als man ihm im Namen der gesellschaftlichen Kultur seine Kindheit ausgetrieben hat. Der unbewegliche Ausdruck seines bleichen Gesichts zeigt, dass es sich auf der richtigen Seite wähnt.“ (S. 32/33) Diese Betrachtung lässt mehrere Aspekte un- beziehungsweise zu wenig beachtet, die bei einer „systemischeren“ Sicht auf das Gemälde stärkere Bedeutungen erlangen. Vor allem die belebte Darstellung der beiden Puppen, in Mimik und Gestik, weist darauf hin, dass es sich dabei nicht um bloße Spielzeuge handelt, sondern um von Ensor mit anderer Intention gemalte „Wesen“. Ebenso wenig handelt es sich um „lumpige Puppen“ (Wellershoff, S. 30), sondern um bewusst nicht eindeutig zu interpretierende Formen („Unterleib“), die eher an innere menschliche Organe denken lassen als an vom Mädchen zerzauste Puppen. Schließlich ist das Tun des Kindes kein „Strafgericht“, es rächt nicht Untaten, die an ihm begangen wurden, schon gar nicht solche „im Namen der gesellschaftlichen Kultur“, was immer mit dem Ausdruck gemeint sein mag.

Der fast monströse, unbewegte Gesichtsausdruck des Kindes zeigt ja gerade das völlig Unbewusste, wie Automatische seiner Handlungen. Es folgt keinem ewigen Wiederholungszwang (?), sondern agiert stellvertretend in einer familien-systemischen Dynamik. Das Gemälde ist weit davon entfernt, eine Sozialkritik zu formulieren.

Das Maskenhafte des Mädchengesichts verweist im Werk James Ensors auf die späteren Maskengesichter, für die der belgische Maler vor allem (zum Leidwesen einiger seiner Biografen und Interpreten) berühmt wurde und bis heute ist. „Mädchen mit Puppe“ stellt in seinem Œuvre eine Art Bindeglied zwischen den dunkeltonigen Bildern seiner Frühphase und den buntfarbigen, teils stark „aufgeladenen“ Bildern dar, die er etwa ab der gleichen Zeit zu produzieren beginnt. 1860 im belgischen Ostende geboren, ist er zu diesem Zeitpunkt 24 Jahre alt. Vier Jahre später lernt er Augusta Bogaerts kennen, seine „Sirene“, mit der ihn eine lebenslange Beziehung verbindet, ohne dass er sie heiratet. Der Maler, Zeichner und Radierer Ensor muss jahrzehntelang um seine Anerkennung als Künstler kämpfen. Seine Werke, die sich jeglichem Zeitgeschmack und allen künstlerischen Moden entziehen, galten als abseitig, gar als krank. Seine bissig-bösen Seitenhiebe auf andere aktuelle Kunstrichtungen verstärkten die Ablehnung. Zwischen seinem 35. und 40. Lebensjahr erleidet seine Kreativkraft einen dramatischen Einbruch, etliche Kritiker sprechen vom völligen Versiegen seiner Schaffenskraft, andere verteidigen vehement die Qualitäten des „Spätwerks“, das bei Ensor etwa ab seinem 40. Lebensjahr beginnt. Im Alter von fast siebzig Jahren und endlich als Künstler von nationalem Rang arriviert, verleiht ihm der belgische König Albert I. den Titel „Baron“, 1930 wird sein Denkmal im Garten des Casinos von Ostende in Ensors Anwesenheit enthüllt. Er stirbt kinderlos 1949, fast neunzigjährig, in seiner Geburtsstadt, in der er bis auf wenige Ausnahmen sein gesamtes Leben verbracht hat. Sieben Jahre zuvor hatte der belgische Rundfunk versehentlich seinen Tod vermeldet. In den

darauffolgenden Tagen wurde er in andächtiger Pose vor seiner Büste im Kasinogarten angetroffen. Auf neugieriges Nachfragen von Passanten antwortete er: „Ich trauere um mich.“



Rüdiger Schäfer, Jahrgang 52, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte, -psychotherap. Heilpraktiker, Systemaufsteller in eigener Praxis in Wildeck-Bosserode für Einzelne, Paare und Gruppen, Spezialgebiet: Aufstellung und Kunst.

Literatur

Becks-Malorny, Ulrike: James Ensor, Köln 1999
 Böhm, Thomas u. Andreas Blühm (Hg.): Bilder.Geschichten, München 2006
 Pfeiffer, Ingrid u. Max Hollein (Hg.): James Ensor, Ostfildern-Ruit 2005
 Wellershoff, Dieter: Mörderische Zärtlichkeiten, in Böhm/Blühm (Hg.), S. 29–33