Wie kommt der Geist in die Welt?

Der kreative Prozess bei Aron Demetz aus der Perspektive der Analytischen Psychologie

Konstantin Rösler

Eine tiefenpsychologische Betrachtung von Kunst sieht sich stets der nicht unberechtigten Kritik ausgesetzt, eine Gleichsetzung von Künstler und Werk zu betreiben: Der Blick werde auf die Persönlichkeit des Künstlers gerichtet und dabei gehe der auf die künstlerische Aussage des Werks verloren.

 Keines von beiden soll die Grundlage für die folgenden Überlegungen sein. Vielmehr steht im Mittelpunkt eines tiefenpsychologischen Interesses die Frage, wie sich der kreative Prozess bei Aron Demetz vollzieht und was darin seinen Ausdruck findet. Wie wird der Zugang zur Idee erlangt? Was ereignet sich im Künstler auf dem Weg von der Idee bis zum Werk? An welche
Wurzeln knüpft Aron Demetz an und welche kollektiven Themen finden durch ihn ihren individuellen Ausdruck? Welche Verbindungen gibt es zwischen dem kreativen Prozess des Künstlers und den Vorgängen der Bewusstwerdung
zuvor unbewusster Anteile, die im tiefenpsychologischen Verfahren eine so zentrale Rolle spielen?

Der kreative Prozess

Am Anfang ist das Wort. Aron Demetz beginnt mit dem Schreiben. Doch handelt es sich nicht um abstrakte Texte. Es ist eher ein Wort, ein Satz, in dem die Idee Gestalt anzunehmen beginnt. Er scheint in sich zu suchen, welcher Begriff aufsteigt, was sich zunächst in der Form der Sprache zeigen will. Dazu dienen die verschiedenen Idiome, in denen er beheimatet ist, sei es im Italienischen, im Deutschen oder Ladinischen, z.B. im Begriff der „Heimat“ selbst, den es so nur im Deutschen gibt, während „patria“ im Italienischen einen anderen Schwerpunkt setzt, Vaterland meint, nicht Heimatgefühl. Diese Begriffe
haben ihre Herkunft nicht im Nichts, entstammen keiner Tabula rasa, sondern
sie knüpfen an, an das, was schon war. Er sei kein Künstler, der aus dem Nichts
einem Einfall folge. Am Anfang des neuen Werks steht offensichtlich eine Verflechtung aus dem Weg, der bis dahin gegangen wurde in seinem Werk, und dem, was sich nun zeigt. Es ist ein Prozess, der sowohl geprägt ist von der Kontinuität des Entwicklungsprozesses, zugleich aber auch von dem Moment des neu Entstehenden, eine Suche nach dem weiteren Weg an der Abbruchkante des Bewusstseins, danach, wohin es ihn nun weiter führen mag. Es entsteht eine Spur entlang der Worte, in denen kondensiert, was sich gerade im Prozess des Entstehens befindet. Die Wortsprache scheint hier weniger der Abstraktion zu dienen oder der Reflexion des Inhalts, sondern vielmehr einer ersten Sondierung. Ein solcher Zugang zum Sprachlichen bewegt sich viel näher am Gedicht als an der Reflexion. Im Wort verdichtet sich der Inhalt und wird damit zum Kristallisationskern für eine erste erkennbare Manifestation dessen, was erst keimhaft vorhanden ist. Der Geist beginnt Gestalt anzunehmen auf seinem Weg, in die Welt zu gelangen.

 Wenn Aron Demetz von sich sagt, er sei kein Künstler, der aus dem Nichts erschafft, sondern in Fortsetzung der Entwicklung arbeitet und das Entstehende nicht ursachenlos erwächst, sondern auf etwas gründet, so heißt das aber keinesfalls, dass das Neue dadurch determiniert wäre. Dies spiegelt sich wider in den verwendeten Materialien, insbesondere in dem von ihm häufig bevorzugten Holz, das seine Herkunft aus dem Lebendigen hat. So sehr es in seinem Wachstum vielfältigsten Einflüssen unterliegt, strebt es doch auf eine Form hin, die ihm innewohnt, eine Gestalt, auf die es sich zu entwickelt. So scheint auch der kreative Prozess in diesem Fall von etwas nicht Bestimmbaren bestimmt zu sein, das Gestalt annimmt. Die endgültige Form der Skulptur ist sowohl das Resultat einer Kontinuität in Verbindung mit dem schon Gewordenen als auch eines vom möglichen Ziel her bestimmten Prozesses, der der Idee die richtige Gestalt verleiht. An diesem Schnittpunkt zwischen kausalen und finalen Einflüssen entlang scheint die Suchbewegung des kreativen Prozesses bei Aron Demetz zu verlaufen. Daraus ergibt sich ein Rhythmus zwischen langen Phasen des Sich-Einlassens, des Geschehenlassens und des Empfangens, der nach und nach mit zunehmender Konkretion in einen gestaltenden, aktiven Prozess übergeht und sich in teils akribischer Tätigkeit damit auseinandersetzt, wie sich die Idee in Materie transformieren lässt. Dieses Wechselspiel eines Beginns am Rande des Bewusstseins in Verbindung zu treten mit noch nicht bewussten Anteilen und diese in die Konkretion zu überführen, weist Parallelen zur Arbeit mit unbewussten Inhalten auf, wie sie in tiefenpsychologisch orientierten Entwicklungsprozessen auf der Ebene von therapeutischen oder Individuationsprozessen genutzt wird. Träume und Imaginationen werden hier als Ausdruck noch nicht bewusster, aber für die Entwicklung relevanter Inhalte genutzt als Arbeiten mit Gestaltungen des Unbewussten. Herrschte Ende des 20. Jahrhunderts noch die Auffassung vor, Träume seien nichts weiter als Blitzgewitter des Hirnstamms, zufallsbedingte elektrische Entladungen archaischer Anteile des Gehirns, aus denen sich die bewusstseinsassoziierten Anteile der Hirnrinde im Wachen eine plausible Traumgeschichte zusammendichtet, geht die akademische Forschung heute von der Wach-Traum-Kontinuitätshypothese aus. Danach stellen, ohne dass der Begriff des Unbewussten noch notwendig wäre, Bewusstseinszustände im Traum wie im Wachen ein Kontinuitätsspektrum dar, dem unterschiedliche Funktionen zukommen. Auch wenn diese im Einzelnen noch nicht differenziert werden können, scheinen sie doch eine Bedeutung für den Erhalt unseres psychophysischen Gleichgewichts zu besitzen. In kreativen Prozessen, wie dem von Aron Demetz eingesetzten, spielen offenbar ähnliche Austausch- und Resonanzphänomene eine zentrale Rolle, die die Verknüpfung des Wach-Bewusstseins mit dem Neuen, aber zugleich mit dem mit dem Individuum bedeutsam Verbundenen herstellen.

 Die innerhalb der Neurowissenschaften aufkommende Kreativitätsforschung findet ähnliche Hinweise auf die Vorgänge bei kreativen Prozessen.
Demnach scheint es auf eine gute Balance zwischen verschiedenen neuronalen Systemen anzukommen, wenn kreative Lösungen gesucht werden. Es wird ein Gleichgewicht benötigt zwischen einem Ruhestands-Netzwerk, in das wir z.B. beim Tagträumen oder bei selbstgenerierenden Gedanken geraten, und einem Kontroll-Netzwerk, das eine Verbindung zu zielgerichteten Prozessen des Wach-Bewusstseins herstellt.

 Im Verständnis C.G. Jungs sind Imagination und schöpferische Tätig-
keit als „seelische Urphänome“ die einzige „unmittelbare Wirklichkeit“1, an der wir das Sein erfahren können. Der kreative Vorgang ist demnach „der deutlichste Ausdruck der spezifischen psychischen Aktivität“ und „die Mutter aller Möglichkeiten“, in der die psychologischen Gegensätze von „Innenwelt und Außenwelt lebendig verbunden sind“.2

 Mit dieser Parallele zwischen kreativem und therapeutischem Prozess ist nun keineswegs gemeint, die Tätigkeit des künstlerischen Schaffens in den Kontext der Bearbeitung psychischen Leidens zu stellen. Vielmehr zeigt sich, dass zur Therapie seelischer Konflikte ähnliche Vorgänge in der Konfrontation bewusster und unbewusster Anteile benötigt werden, wie im künstlerischen Werk und welch vielfältiges und hohes, auch heilsames Poten-
zial dem kreativen Zugang innewohnt. Geht es in therapeutischen Prozessen im Verständnis der Analytischen Psychologie C.G. Jungs doch nicht in erster Linie um Zielvorgaben, sondern um die Entwicklung der im Menschen „liegenden schöpferischen Keime“3 und um den Zugang zu einem Zustand „der Flüssigkeit, der Veränderung und des Werdens“4, der ein autonomes, dem eigenen Selbst entsprechendes Leben erst ermöglicht.

Die Wandlung der Gestalt

In der Betrachtung des Gesamtwerks von Aron Demetz, in dessen Zentrum der Mensch in seiner Gestalt steht, scheint sich ein roter Faden abzuzeichnen, der exemplarisch an verschiedenen Phasen erkennbar wird. Die frühen Werke bewegen sich noch nah an einer Abbildung der äußeren Realität. In den lebensnah gestalteten Figuren meist junger Menschen begegnet dem Betrachter jedoch schon der nach innen gewendete Blick, der auch späteren
Skulpturen immer wieder eigen ist. Diese introvertierte Haltung gibt so schon früh die Perspektive frei auf eine Dimension des Dahinterliegenden, im Inneren Verborgenen. Noch steht aber die Beschäftigung mit der Frage im Vordergrund, wie wir sind.

 In späteren Gestaltungen wie den *Advanced Minorities* scheint das Innere nach außen zu treten und sichtbarer zu werden. Flächige Fräsungen treten auf, die die Makellosigkeit der Körper unterbrechen, als mögliche Verletzungen, als Spuren der Zeit. Die Idee dazu entstammte der Natur, die überhaupt eine wichtige Inspirationsquelle des Künstlers darstellt: die Wetterseite
von Bäumen und die dem Wetter abgewandte wurde auf die Gestaltung übertragen. Die daraus entstandenen Versehrungen auf den ansonsten ideal gestalteten Körperoberflächen eröffnen die Gegensatzspannung zwischen Perfektion und Makel und verleihen den Figuren ihre ganz eigentümliche Lebendigkeit. Als würden sie die ihnen vom Leben zugefügten Wunden zeigen und mit stoischer Akzeptanz tragen als Ausdruck ihrer Unabwendbarkeit und Zugehörigkeit zur eigenen Gestalt. Sie können so als Verbildlichung psychischer Entwicklungsprozesse erscheinen, in denen seelische Wandlungen, aber auch Verwundungen, nicht mehr ungeschehen gemacht werden können und sich die Aufgabe stellt, ob und wie sie sich jemals integrieren lassen, um ein Weiterleben zu ermöglichen. Eine andere Variante, die diesen Prozess noch intensiver aufgreift und das destruktive Element weitaus stärker betont, findet sich in den verbrannten Skulpturen der Reihe *Burning*, an denen sich keine heilen Flächen mehr erkennen lassen. Jedoch scheint es auch hier nicht in erster Linie um ein Prinzip der Zerstörung zu gehen, sondern um einen Wandlungscharakter in der Begegnung mit dem Feuer. Denn trotz der umfangreichen Versehrungen bleibt die ursprüngliche Gestalt erkennbar und an manchen Stellen wachsen Pilze hervor, die das scheinbar Leblose verstoffwechseln für eine andere, neue Lebensform. Das destruktive Element erscheint hier in einem wertfreien Kontext, nicht als Vernichtungswille, sondern als Ausdruck der Wandlung. So wie jeder kreative Prozess immer mit einem destruktiven Aspekt einhergeht, indem Altes überschrieben oder auch nur andere Möglichkeiten fallengelassen werden. Selbst im Schnitzen einer Holzfigur ist solch ein destruktives Element enthalten, indem aus dem Stamm, der dem Werkzeug ausgesetzt wird, die neue Gestalt hervorgeht. Die Analogie zu psychotherapeutischen Prozessen ist naheliegend, wenn mit der Entwicklung eines Narrativs, eines lebendigen neuen Zugangs zur eigenen Geschichte und zum Gewordensein, alte hemmende Selbstüberzeugungen verlassen werden können.

 In der Serie *Intervallo* wird dieser Vorgang noch deutlicher. Es schälen sich unter aufbrechenden Krusten verborgene Körper aus der alten Hülle
heraus, die wie bei der Häutung einer Schlange aufzuplatzen scheint und das Neue zum Vorschein bringt. Diese Phase mündet schließlich in die Reihe *Autark* mit ihren ausdrucksstarken Bronzefiguren, die wie eine Verwandlung aus den vorherigen hervortreten. In ihrer Eigenständigkeit und Präsenz bringen sie nicht nur die namensgebende Autarkie zum Ausdruck. Auch der Entstehungsprozess enthält dieses Prinzip, indem die Gestaltung in Teilen dem Gussvorgang selbst überlassen bleibt und keine Polierungen an der zum Teil mit dem Schamott verschmolzenen Oberfläche mehr vorgenommen wurden. Lediglich die belassenen Stümpfe der Gusskanäle wurden geschliffen. So geben diese einen Blick auf das Innere frei und verweisen zugleich auf die Prozesshaftigkeit ihrer Entstehung.

Aus den vorangegangenen Zyklen, die sich mit Versehrungen und Wandlung durch Destruktion beschäftigten, gehen sie hervor als im Sinne der Autarkie sich selbst genügende und sich selbst gehörende Gestaltungen. Diese gesamte Phase scheint sich mit der Frage zu beschäftigen, wie verletzlich, wie vergänglich, wie wandelbar wir sind.

 Aus jüngerer Zeit stammen Arbeiten mit Sequoia-Holz. Die Beschaffenheit des Mammutbaums erlaubt es, das Motiv der Zeitlichkeit in besonderer Weise zu formulieren. Die unterschiedliche Widerstandsfähigkeit der weichen Sommer- und der harten Winterringe ergibt durch die Bearbeitung mit dem Sandstrahl tiefe Furchungen entlang der natürlich gewachsenen Strukturen, die den Arbeiten eine besondere Charakteristik verleihen. In den innen ausgehöhlten Büsten entstehen dadurch Fragmentierungen und Perforationen, die das Motiv der Versehrungen früherer Arbeiten aufnehmen. Sie thematisieren die Zerbrechlichkeit des Lebens, als ob der Fluss der Zeit, der Fluss der unbewussten Bilder für einen Moment angehalten worden wäre und sichtbar würde, der sich sonst in der steten Bewegung der sich wandelnden Bilder verbirgt oder darin untergeht. Ein Moment der Bewusstwerdung von etwas, das im Unbewussten gärend und reifend vorhanden war, wie in bestimmten Augenblicken therapeutischer Arbeit oder in Individuationsprozessen. Eine neue Erkenntnis, ein altes Trauma, das in solchen Augenblicken zum Vorschein kommen kann. Es erscheint als sichtbare Manifestation der Erkenntnis, in der die Zeit kurz angehalten ist, und erkennbar wird, was zuvor nur ahnungsweise vorhanden war. Die latente Gestalt erhält Anschluss an die bewusste Wahrnehmung und wird bewusstseinsfähig. Zugleich aber sind in dieser Phase, vielleicht als Übergangswerke, auch eine Reihe abstrakter Arbei-
ten entstanden, die losgelöst von der menschlichen Gestalt nun umso intensiver die Zeitlichkeit thematisieren, indem sie den Blick ganz auf die Abfolge
der Jahresringe konzentrieren. Abstrakte und natürlich gewachsene Form verschmelzen miteinander, weisen auf Besonderheiten im Gleichmäßigen hin, das Prägende, das Arrhythmische im Rhythmus der Zeit, wie in einer kleinen Arbeit ohne Titel, in der zwei herausgearbeitete Jahresringe die Kontur überragen und die Regelmäßigkeit verlassen. So scheinen die Arbeiten dieses
Zyklus die Frage zu stellen: Was bleibt?

 Aus dieser Phase ging zuletzt eine bemerkenswerte, nur als Entwurf bezeichnete Arbeit hervor, die den Titel *Vestire il tempo* trägt, aber auch als *Erschaffung Adams* bezeichnet wurde. Sie behandelt das Verhältnis von Mensch und Maschine. Die Frage, was vom Menschen bleibt, wird hier auf einer kollektiven Ebene weitergeführt. Das zentrale Versprechen der digitalen Revolution besteht unter anderem darin, die Probleme der Welt auf digitaler Ebene zu lösen. Es gipfelt in der transhumanistischen Bewegung, die der US-amerikanische Politologe Francis Fukuyama als die „gefährlichste Idee der Welt“5 bezeichnet hat, in der Vorstellung, eines Tages den menschlichen Geist auf Festplatte übertragen zu können und den Menschen damit zu befreien von seiner dem Tod unterworfenen Körperlichkeit. Unabhängig davon, ob und wann solche Vorstellungen Wirklichkeit werden können, weisen sie aus tiefenpsychologischer Sicht auf die unbewusste kollektive Identifikation mit einem Schöpfergott hin, in der die Menschheit ihr Schicksal in die eigene Hand nimmt. *Vestire il tempo* greift dieses Verhältnis von Mensch und Maschine auf, von Schöpfer und Geschöpf, mit einem Verweis auf die aktivere menschlichere und die passivere roboterhafte Gestalt. Die Kennzeichnung als Entwurf eröffnet den Möglichkeitsraum der zukünftigen Entwicklung und stellt die Frage, was geschieht, wenn das Geschöpf ein Eigenleben entwickelt. Darin scheint keinerlei grundsätzliche Technikfeindlichkeit zum Ausdruck zu kommen, die Aron Demetz ohnehin fremd wäre. Schließlich greift er in seinen Gestaltungen auf vielfältige apparative und computergesteuerte Techniken zurück. Vielmehr erscheint hier eine neutrale Betrachtung des Künftigen, getragen von einer gewissen Neugier, aber ohne Wertung. Die Übertragung des Themas in das Material Sequoia-Holz und seinem für den Künstler wichtigen Bezug zur Zeitlichkeit verfremdet zusätzlich den Technikaspekt und rückt dieses aktuelle Verhältnis von Mensch und Maschine in den Kontext eines natürlichen Prozesses der Entwicklung. Auch hier erscheint das Werk als individueller Ausdruck eines der zentralen kollektiven Themen unserer Zeit. Die Frage, wie der Geist in die Welt kommt, wird heute in Teilen der Gesellschaft auf eben diese Weise beantwortet, indem Maschinen und in ihrer jüngsten Ausprägung KI-Programme wichtige Funktionen übernehmen. Bewusst und teils unbewusst wird ein Zustand erstrebt, der den Tod als den größten Makel des Menschseins beseitigt. Als würde der Mensch, nachdem er vom Baum der Erkenntnis gekostet hat und aus dem Paradies vertrieben wurde, nun auch vom Baum des Lebens kosten wollen. Doch scheint der Preis für die Unsterblichkeit ein Aufgeben des eigenen Menschseins zu sein. So ließe sich der Schöpfungsbericht der Genesis heute vielleicht auch als eine Warnung
lesen, dass beides zusammen nicht zu haben ist. Dieser jüngste Strang in Aron Demetz’ Werk rückt damit die Frage in den Mittelpunkt: Was wird sein?

Die archetypische Dimension

Der kreative Prozess, der verstanden werden kann als ein Oszillieren und eine lebendige Verbindung zwischen bewusster und unbewusster Ebene, reicht aber über das Individuum hinaus und hat auch Zugang zu kollektiven und archetypischen Dimensionen des Unbewussten. Grundlegende Menschheitsthemen finden demnach Ausdruck in vielfältiger Weise über Kulturen und Zeiten hinweg.

 Dies wurde besonders eindrücklich gezeigt in der Konfrontation von Aron Demetz’ Werk mit den antiken Skulpturen in einer Ausstellung im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel (MANN). Die Arbeiten aus den Zyklen *Advanced Minoirities*, *Burning*, *Intervallo* und *Autark* erschaffen vor dem Hintergrund der griechischen und römischen Statuen eine scharfe Gegensatzspannung und reihen sich doch zugleich erkennbar in diese Tradition über die Zeiten hinweg ein. Die moderne Manifestation des archetypischen Themas „Der Mensch in seiner Gestalt“ erweist sich gerade in ihren von der Idealisierung abweichenden Versehrungen als different zur Antike und als Ausdruck unseres Zeitgeistes. Gleichzeitig aber werfen Aron Demetz’ Werke gerade in ihrer Kontrastierung die Frage auf, was die unterschiedlichen Gestaltungen und was die Künstler so unterschiedlicher Epochen verbindet, welchen Geist sie zum Ausdruck bringen. Es entsteht ein Dialog der Skulpturen, der den Betrachter hineinzieht in eine Auseinandersetzung und eine Kommunikation über die grundsätzlichen Fragen, die auch das Gesamtwerk von Aron Demetz durchziehen: Wie wir sind, wie vergänglich, was bleibt und was wird.

 Die Ausstellung selbst wird zu einem Resonanzraum, der den Betrachter mit der eigenen Verwurzelung in einer archetypischen Dimension in Verbindung bringt und so nicht nur die persönlichen Schichten des Unbewussten, sondern auch die darunterliegenden kollektiven anspricht. Völlig unabhängig davon, ob man sich einem theoretischen Konstrukt wie dem Konzept der Archetypen anschließen möchte, erlaubt die Idee der Ausstellung ein Eintauchen in einen Erfahrungsraum, in dem die Anbindung an die Gestaltungen anderer Zeiten und Kulturen möglich wird und sich die Fragen nach den Übereinstimmungen, den Akzentuierungen und den Differenzen auf rätselhafte und letztlich nicht zu beantwortende Weise ergeben. Den Kontakt zu einer solchen Dimension des Erlebens herzustellen, mag ein kennzeichnendes und grundlegendes Merkmal künstlerischer Gestaltungen sein, das hier jedoch in besonders eindrucksvoller Weise umgesetzt worden ist.

 Die Aussage des Künstlers, dass er nicht aus dem Nichts erschaffe, erhält an dieser Stelle eine Erweiterung in einen Traditionsraum, der sich über die Spuren in die Holzschnitzkunst seiner Heimat und die skulpturale mittelalterliche und antike Kunst in die Vergangenheit erstreckt und mit seiner Thematisierung der Zeitlichkeit und der Entwicklung von Mensch und Maschine in die Zukunft weist.

Schlussbemerkung

Beschäftigt sich Aron Demetz mit den genannten Fragen des Menschen nach dem eigenen Sein, der Vergänglichkeit, dem Bleibenden und der Zukunft, so scheint in seinen Arbeiten untergründig eine Annäherung an eine Antwort mitzuschwingen. Sie könnte in der sein Werk durchziehenden Dialektik von Heilsein und Verwundung liegen, die sich als Synthese letztlich im Wandlungsprozess eines Heilens auflöst, das seine sichtbaren Spuren hinterlässt. Heilung bedeutet dann nicht Wiederherstellung eines früheren vollkommenen Zustands, sondern Integration der Verwundung im Sein, einer Haltung, die auch die Grundlage vieler therapeutischer Prozesse darstellt. Diese fußt auf der Erkenntnis, dass Vollständigkeit mehr ist als Vollkommenheit, denn sie enthält das vollkommen Heile und den Makel in einem. Wie von den frühen chinesischen Vasenmalern berichtet wird, dass sie perfekte Muster auf das Porzellan auftragen konnten, aber stets absichtlich einen kleinen Fehler in die Perfektion einfließen ließen aus Achtung für das Lebendige.