

Hochschule für Bildende Künste Dresden
Studiengang Kunsttherapie

Diplomarbeit zum Thema

Eigengesetzlichkeit des Materials in den kunsttherapeutischen Prozessen

am Beispiel von Tusche

0

Vorgelegt bei

Erstprüferin, Kunsttherapeutin M.A. Melanie Weck

Zweitprüferin, Prof. Dr. Alexandra Hopf

Vorgelegt von

Olivera Simić

Matrikelnummer: 50006148

SS 2023_24

Dresden, 11. Juli 2024



Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Theoretische Grundlagen	6
1.1. Forschungsstand.....	6
1.2. Zum Material in der Kunsttherapie	6
1.2.1. Geschichte der Materialien in der Kunsttherapie	7
1.2.2. Bezüge zu kunstgeschichtlichen Aspekten	8
1.3. Der Weg der Tusche	11
1.3.1. Über die Herstellung von Tusche.....	11
1.3.2. Der unentbehrliche Untergrund.....	13
1.3.3. Tusche in der Bildenden Kunst	13
1.4. Theorien und Konzepte	15
1.5. Begriffe und Definitionen	17
1.5.1. Ästhetische Erfahrung.....	17
1.5.2. Implizites Wissen (in der Therapie und Künstlerischer Forschung)	18
1.5.3. Ästhetische Distanz.....	20
2. Fragestellungen und Hypothesen.....	21
3. Methodik.....	21
3.1. Teilnehmende Beobachtung zur Untersuchung der Möglichkeiten und Funktionen des Materials in den kunsttherapeutischen Prozessen.....	23
3.1.1. Kontext, Setting, Material	24
3.1.2. Material und Erfahrung.....	25
3.2. Auswertung der teilnehmenden Beobachtung.....	26
3.2.1. Qualitative Inhaltsanalyse	26
3.2.2. Induktive Kategorienentwicklung.....	27
3.3. Künstlerische Forschung und Autoethnographie.....	28
3.3.1. Relevanz künstlerischer Forschung für Kunsttherapie	30
3.3.2. Künstlerische Autoethnographie	31
4. Ergebnisse.....	32
4.1. Reflexion künstlerischer Forschung	32
4.2. Zusammentragen der Ergebnisse aus den Beobachtungen	39
4.2.2. Ergebnisse der Beobachtungen.....	41
4.2.3. Ergebnisse Probandin 1	41

4.2.4.	Ergebnisse Probandin 2	43
4.2.5.	Ergebnisse Proband 3.....	45
4.2.6.	Ergebnisse Probandin 4.....	47
4.3.	Entwicklung einer kunsttherapeutischen Interventionsmethode	49
4.3.2.	Exkurs: Vom glücklichen Zufall. Erfahrung mit Frau M.....	49
4.3.3.	Tusche als kunsttherapeutische Intervention	53
4.3.4.	Therapeutische Haltung	56
5.	Diskussion	58
6.	Fazit (Beantwortung der Forschungsfragen)	63
7.	Literatur	65

Einleitung

Die Idee zu dieser Diplomarbeit entstand aus einer Forschungsarbeit über die Möglichkeiten und die Bedeutung des Materials (Tusche) in künstlerischen und kunsttherapeutischen Prozessen. Nach der ersten Phase autoethnographischer Forschung habe ich einige Versuche in Gruppentherapie-Setting einer psychosomatischen Klinik und mit Menschen mit psychiatrischen Erfahrungen gemacht. In Vordergrund stand dabei eine prozessorientierte Materialhandlung, der über den üblichen Einsatz von Tusche hinausgeht und nicht am Endprodukt ausgerichtet ist. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen sind der Beweggrund, mich vertiefter mit der Tusche zu befassen und noch spezieller auf ihre Aspekte und Qualitäten einzugehen. Dazu werde ich weiter andere Perspektiven einbeziehen und mittels der Methode *teilnehmender Beobachtung* Anwendungsbereich-unspezifisch untersuchen. Zeitgleich werde ich weiter künstlerisch forschen. Bei der künstlerischen Forschung steht nicht nur das Kunstwerk im Mittelpunkt, sondern auch die Art und Weise, wie etwas geschaffen wurde, um etwas zu vermitteln und zu erforschen. Ich werde versuchen, die Dynamik künstlerischer Prozesse und Denk- und Wahrnehmungsweisen aufzuzeigen, indem ich mich selbst, meine Umgebung und meinen Alltag untersuche. Ich werde das eigene Handeln und eigene Forschung mit der Tusche in einem abgesteckten Rahmen sichtbar machen und mittels der autoethnografischen Methode reflektieren.

Ich möchte mich auf die flüssige Qualität der Tusche, ihre flüchtige Natur und die Unvorhersehbarkeit ihres Verhaltens konzentrieren. Daraus ergeben sich zwei Aspekte, auf die ich zu Beginn eingehen werde: die Bewegungs- bzw. Materialumwandlungsprozesse des Fließens und die Eigengesetze der Tusche, die sich unter anderem in der Unvorhersehbarkeit und Eigenaktivität des Materials äußern. Daher lautet das Thema dieser Diplomarbeit *Eigengesetzlichkeit des Materials in den kunsttherapeutischen Prozessen am Beispiel von Tusche*. *Eigengesetzlichkeit* oder auch *Autonomie* bedeutet

etymologisch auf Griechisch *sich selbst Gesetze gebend* (*autos* bedeutet *selbst* und *nomos* bedeutet *Gesetz*).

Material ist etwas, das durch seine Verwendung eine Veränderung durch Einsatz von Werkzeugen erfährt und mittels bestimmter Techniken in bestimmten Handlungsabläufen in Form gebracht wird. (d'Elia, 2015) Die vorliegende Arbeit soll aufzeigen, welche Transformationen denkbar sind. Offenheit gegenüber materialspezifischen Eigenschaften und seinem Potential, also seiner Fähigkeit zur Entwicklung, sind wesentliche Bestandteile jeder künstlerischen Auseinandersetzung und Experimentieren mit dem Material. In ihrem Beitrag *Kunsttherapie ist [eine] angewandte Kunst* schreibt Kunsttherapeutin Maria d'Elia folgendes: „Kunsttherapeutische Prozesse basieren auf bildnerischen Prozessen, die Wahrnehmungs- und handlungsgeleitet und daher ergebnisoffen sind. Eine Idee kann sich nämlich auch erst im Verlaufe des Prozesses aus einem vagen Impuls zu einer konkreten Vorstellung herauskristallisieren oder sich verändern, z. B. von der ursprünglichen Absicht Experimentieren mit Farbe zu einem konkreten *Sujet*.“ (d'Elia, 2015, S. 25) Ein weiteres Ziel ist es herauszufinden, wie Tusche das explorative Verhalten unterstützen kann und wie experimentelle Ansätze mit Tusche aussehen können.

Es werden Bezüge zu materialgebundenen kunstgeschichtlichen Aspekten und kulturwissenschaftlichen und philosophischen Materialdiskursen hergestellt und die Verknüpfung mit den Erkenntnissen der vorherigen Forschung erstellt.

Motiviert durch bei eigenen künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Tusche gewonnene Erfahrungen möchte ich den größeren Wert und die aktivere Rolle von Material im kunsttherapeutischen Prozess hervorheben. Mich interessiert das Konzept der *material agency* und den Einfluss, der das autopoietische Potenzial der Tusche auf den kunsttherapeutischen Prozess hat. Die materielle Eigendynamik und das Konzept der Handlungsmacht von Material und seine Rolle als Koautor in kreativen Prozessen möchte ich mit Theorien und Konzepten im Kontext eines „Neuen Materialismus“ vertiefen.

Damit einhergehend wird die Einbeziehung von Zufällen in Veränderungsprozessen und deren Bedeutung für die Entscheidungssituationen auch zum Gegenstand der Untersuchung gemacht.

Zudem wird untersucht, wie sich eine Beziehung zu dem Material und über das Material Tusche bauen lässt. Ein weiterer Aspekt, den ich erforschen möchte, ist Körperbezug. Auch die Beziehung zwischen Material und Körper und die Erfahrungen, die mit dem Umgang mit diesem Material verbunden sind, werden thematisiert. Es sollte untersucht werden, ob das Material im Sinne einer Intervention einen positiven Einfluss auf den Therapieverlauf haben kann und für die Patient:innen wirklich nützlich sein kann.

Um eine bessere Übersicht über den Inhalt zu ermöglichen, werde ich kurz auf den Aufbau der Arbeit eingehen. In dem ersten Kapitel wird zunächst der Materialbegriff erläutert und einen Überblick über die Materialgeschichte in der Entwicklung der Kunsttherapie als Disziplin gegeben und die Bezüge zur Kunstgeschichte hergestellt. In dem zweiten Themenblock der Theoretischen Grundlagen werde ich das traditionelle Herstellungsverfahren von Tusche beschreiben und andeuten, welchen Einfluss es auf den kunsttherapeutischen Prozess haben könnte. Darauffolgend werden andere beeinflussende Faktoren in der Arbeit mit Tusche erwähnt und anschließend wird auf Künstlerischen Positionen und Kunstformen aus der zeitgenössischen Kunst und Kunstgeschichte eingegangen, die ein Bezug zur Tusche haben oder den Umgang mit der Tusche thematisieren. Daraufhin werden einige notwendige Begriffe geklärt, die ich für den Kontext Künstlerischer Forschung und Kunsttherapie als bedeutsam erachte. In dem zweiten Kapitel erläutere ich Forschungsfragen und Hypothesen. In dem darauffolgenden Kapitel 3 werden die angewendeten Methoden teilnehmender Beobachtung, künstlerischer Forschung und Qualitative Inhaltsanalyse erläutert. In Kapitel 4 werden die Ergebnisse aus den Beobachtungen zusammengetragen und deren Auswertung vorgenommen. Anschließend werden in Kapitel 6 die Ergebnisse der Forschung diskutiert und zum Schluss im Fazit die Forschungsfragen beantwortet.

1. Theoretische Grundlagen

1.1. Forschungsstand

Wenn wir die Definition von Material aus dem Einleitungsteil betrachten ist das Material sowohl in der Kunst als auch in der Kunsttherapie, als ein physikalischer Rohstoff zu verstehen, der zur Weiterverarbeitung vorgesehen ist. Dannecker (2006) spricht von Fallmaterial im Sinne von Fallgeschichte oder von *Bildmaterial*, das die gesamte künstlerische Produktion der Patient:innen umfasst. Hier wird es jedoch von einem visuell oder haptisch erfassbaren Material die Rede sein, dessen Verwendung die Kunsttherapie von anderen künstlerischen Therapien unterscheidet.

Bisherige Forschung hat gezeigt, dass das Material in Kunsttherapie eine besondere Rolle hat und der Einsatz von Tusche in kunsttherapeutischen Prozessen ernst genommen werden sollte. Es ist wichtig, einen prozessorientierten Umgang mit der Tusche zu eröffnen, der über die routinemäßige, ergebnisorientierte Materialhandhabung hinausgeht. Offenheit für die Qualitäten und das Potenzial der Tusche ist ebenso erforderlich wie ihre sensible Vorstellung und Einführung.

Obwohl das Material einen besonderen und wichtigen Platz in der Kunsttherapie einnimmt, gibt es derzeit keine Studien zu Material als eigenen Untersuchungsgegenstand in der Kunsttherapie, und nach meiner Recherche gibt es keine anderen Forschungen zur Tusche.

1.2. Zum Material in der Kunsttherapie

Zunächst werde ich einen historischen Überblick über die Materialien von den ersten Jahren der Etablierung von Kunsttherapie als Disziplin bis zu den neueren Entwicklungen geben. Dann werde ich Bezüge zu den kunstgeschichtlichen Aspekten des (Kunst)Material herstellen.

1.2.1. Geschichte der Materialien in der Kunsttherapie

In den Anfangsjahren der Kunsttherapie wurden vor allem traditionelle Zeichenmaterialien, Pastellkreiden, Farbe oder Ton eingesetzt. Margaret Naumburg, die „Mutter“ der Kunsttherapie in den Vereinigten Staaten, förderte „die Freisetzung spontaner Bilder“ und bevorzugte daher einfach zu verwendende und schnell aufzutragende Kunstmaterialien wie Pastellkreiden und Plakatfarben. Edith Kramer, österreichisch-US-amerikanische Malerin und Pionierin der Kunsttherapie, plädierte für die Verwendung hochwertiger Materialien und betonte deren Bedeutung für das, was sie als *dritte Hand des Kunsttherapeuten* bezeichnete. Die dritte Hand bezieht sich auf die Fähigkeit der Therapeut:innen, den kreativen Prozess zu lenken, ohne eigene Ideen aufzudrängen, die im Widerspruch zu den künstlerischen Absichten von Klient:innen stehen, sei es, den passenden Pinsel im richtigen Moment einzureichen oder das geeignete Papier anzubieten. Kramer bezeichnet diese künstlerische Intervention als *Dienstleistungen* der Dritten Hand. Auch das innere, empathische Mitschwingen mit den Gefühlen, die Patient:innen im künstlerischen Prozess erleben, gehören zur Funktionen dritter Hand. Es kann auch bedeuten, für jemanden anderen zu zeichnen, wenn das, zum Beispiel, krankheits- oder altersbedingt für Klient:innen nicht möglich ist. Dazu gehört es eben auch, ein produktives Umfeld zu schaffen, Materialien aus guter Qualität zur Verfügung zu stellen und sie in gutem Zustand zu halten. (vgl. Kramer & Wilson, 2003) Da therapeutischer und ästhetischer Fortschritt mit einander verbunden sind, kann die Arbeit mit dem minderwertigen Material, die selbst erfahrene Künstler:innen herausfordert, bei den Klient:innen, die Amateure sind, zur Minderung des Selbstwertgefühls beitragen.

Allerdings ist auch die Menge an den zur Verfügung stehenden Materialien nicht unerheblich. Einerseits ermöglicht eine Fülle an Materialien den Menschen sich vorbehaltlos auf das Experimentieren einlassen zu können. Andererseits können zu viele Materialien zur Überforderung führen, ablenken oder die kreative Erkundung zerstreuen. Jedoch soll es ein Gleichgewicht

zwischen Ressourcenschonung und Überfluss an Materialien gefunden werden um so einen Respekt gegenüber Material zu fördern.

In der Kunsttherapie wird davon ausgegangen, dass Materialien zahlreiche Übertragungsreaktionen wecken können. Dannecker (2006) beschreibt das Material als „übertragungsfreudig“, denn es provoziert durch seine amorphe Natur den Menschen seine inneren Erfahrungen auf das Material zu projizieren, im künstlerischen Prozess zu transformieren und ihnen eine Form zu verleihen. „Demnach können Materialien sehr unterschiedlich wahrgenommen werden und verschiedenste Reaktionen auslösen. Flüssige Temperafarbe kann zum Beispiel als wohltuend und entspannend, aber ebenso als verführerisch oder nicht beherrschbar erlebt werden. Ton oder Fingerfarbe können Gefühle von Zärtlichkeit und Beruhigung wecken, auf der anderen Seite aber auch Ekel und Angst vor Verschmutzung oder Kontrollverlust hervorrufen.“ (ebd. S. 114) So schreibt Dannecker den künstlerischen Materialien die Fähigkeit zu, dank ihrer übertragungsfördernden Qualitäten die therapeutische Beziehung entlasten zu können.

8

Durch Auseinandersetzung mit physikalischen Gegebenheiten des Materials kommen innere Impulse verlangsamt zum Ausdruck. Allerdings gelingt der Dialog mit dem Material nicht immer und oft versuchen Menschen aus Frustration, das Material zu zerstören, indem sie eine Tonskulptur zusammendrücken, Papier zerreißen oder ein Bild übermalen. Kramer bezeichnet diese Art des Umgangs mit Material *chaotisches Entladen*. Die Erfahrung, dass das Material intensive Gefühle wie Wut und Aggression absorbieren kann, kann für viele Patient:innen hilfreich sein. (vgl. Dannecker, 2006)

1.2.2. Bezüge zu kunstgeschichtlichen Aspekten

Die Bedeutung von Kunstmaterialien in der Kunstgeschichte ist mit der Kunsttherapie vergleichbar. Zunächst werden einige kunstgeschichtliche

Strömungen zum Material in der modernen Kunst beschrieben und untersucht, welche mit den Anliegen der Kunsttherapie kongruent sind.

Mit der Entwicklung der freien Kunst verändert sich die Rolle des Materials. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte die Geschichte der Kunstmaterialien einen Wandel, der durch eine immer stärkere Erweiterung des Materialspektrums gekennzeichnet war. Nicht nur die klassischen Kunstmaterialien wie Öl-Farben, Ton, Stein, Bronze und Holz werden verwendet, sondern auch alltägliche „arme“ Materialien, Naturmaterialien und Baustoffe, Schrott, Abfall- und Recyclingmaterialien, die frei von künstlerischen oder kunsthistorischen Konnotationen sind. Parallel mit einer Veränderung des Materialbegriffs in den Künsten geschieht die Hinwendung der Künste zum Phänomenologischen, hin zu dem, „was nicht nur gesehen, sondern auch ertastet, erfühlt, gerochen oder geschmeckt werden kann“. (Autsch & Hornäk, 2017, S. 8) Der Umgang mit dem Material wird eng mit den Ideen von Unmittelbarkeit, Greifbarkeit und Fühlbarkeit verbunden. Durch konkretes Erfassen von Material und Dinge eröffnet sich ein direkter Zugang zur Welt und zum Ich. (vgl. ebd.)

Mit der Auflösung der Künstler:innen von handwerklichen Grundlagen ihrer Tätigkeit, wandelte sich auch ihre Produktionsweise. Seit den 1960er Jahren wird die künstlerische Tätigkeit durch die Auseinandersetzung mit spezifischer Materialität angeregt. Ebenso wird das spezifische Verhalten von Materialien durch erweiterte und experimentelle Handhabung und Forschung sowie durch performative Arbeitsmethoden verändert. „Künstlerisches Handeln ist seither angeregt durch die Auseinandersetzung mit spezifischer Materialität und umgekehrt: Das spezifische Verhalten des Materials verändert sich durch die unmittelbare körperliche Arbeit, durch Handhabung und Erforschung ebenso wie durch performative Arbeitsweisen.“ (ebd. S. 9)

Besonders deutlich werden neue Formen des Umgangs mit dem Material in der Prozesskunst, die sich in den USA entwickelte. Bei der Prozesskunst steht der kreative Prozess, der zur Entstehung eines Kunstwerks führt, im

Mittelpunkt. Etwas entsteht direkt aus dem Material heraus, im Moment der Herstellung. Der Schwerpunkt liegt auf der Aktion und dem Prozess der Entstehung eines Bildes oder Objekts.

Der wissenschaftliche Fortschritt führte zu einer veränderten Beziehung zwischen Menschen und Materie, indem er die Dynamik künstlerischer Materialien sichtbar gemacht und ihnen eine eigene Wirkungskraft [*agency*] verliehen hat, die es zu erkunden und zu aktivieren gilt. Das Materialhandeln ist durch eine spezifische Eigengesetzlichkeit bestimmt. In den Sozial- und Geisteswissenschaften entsteht ein sogenanntes „Neuer Materialismus“, dessen Vertreter Materie als selbstorganisierend und emergent beschreiben. Materialität wird als etwas Dynamisches und Lebendiges erkannt. Sie hat ihre eigenen Energien und Transformationskräfte, deren Quelle der Zufall oder das Ereignis ist. (Coole, 2014) Insbesondere flüssige Materialien, haben einen erheblichen Einfluss auf die künstlerische Praxis. Sie besitzen eine bestimmte Aktivität, die sich oft den ursprünglichen Absichten der künstlerisch schaffenden Person entzieht. Weltzien (2011) bezeichnet als *autopoietische* Verfahren Prozesse, die einen hohen Anteil unkontrollierbarer Vorgänge in der Werksproduktion umfassen.¹

Damit habe ich einen der wesentlichen Aspekte erwähnt, der in Theorien „Neuer Materialismus“ in verschiedenen Abwandlungen immer wieder vorkommt: das Konzept eines produktiven Materials, einer Handlungsmacht (*agency*) der Dinge. Aus der phänomenologischen Sicht ist Handlungsmacht von körperlichen Prozessen abhängig, insbesondere von der Wahrnehmung. So Coole (2014) umfasst die Handlungsmacht eine Reihe von Prozessen oder Fähigkeiten, die sich im Laufe der Zeit entwickeln und in der Fähigkeit der Wahrnehmung verankert sind, eine materielle Situation aktiv zu strukturieren und darauf zu reagieren. „Bei der Wahrnehmung strukturiert der Körper seine Umgebung durch eine praktische Involvierung mit ihr.“ (ebd. S. 36)

¹ Autopoiesis bezeichnet einen fachübergreifenden Begriff, der den Prozess der Selbsterschaffung und-erhaltung eines Systems beschreibt.

Die in der Kunstgeschichte eingetretenen Wandlungen des Materials und seine Bedeutung für den künstlerischen Prozess und das Werk lassen sich ebenfalls auf die Kunsttherapie übertragen. Hopf (2021) verwendet den Begriff „Kompetenz“ um die Fähigkeiten und Potentiale der Dinge zu bezeichnen, die sich durch unsere Wahrnehmung und Interaktion mit ihnen erschließen. Für den kunsttherapeutischen Prozess kann dies, so Hopf, fruchtbar sein, wenn wir diese Kompetenzen in Bezug auf uns selbst wahrnehmen und reflektieren. (S. 29)

Die Qualität des Materials kann als Inspirationsquelle genutzt werden. Die Bedeutung des Umgangs mit dem Material ist auch in der Kunsttherapie präsent. Der Fokus soll darauf liegen, mit dem Material zu experimentieren und herauszufinden, wie es verwendet werden kann und welche Techniken ihm entsprechen. Im Vordergrund soll das Erlebnis mit dem Material stehen und nicht auf dem Ziel eine vorgestellte Form zu realisieren. Der Schwerpunkt liegt auf dem Prozess, der mindestens genauso wichtig ist wie das Werk. Der persönliche Ausdruck ist wichtiger als das technische Können oder die formalen Qualitäten eines Werkes. Auch die unkonventionelle Verwendung von Materialien und die Nutzung des Potenzials nicht-traditioneller Kunstmaterialien haben in der Kunsttherapie ihren Platz. Material und Prozess hängen eng zusammen, der künstlerische Prozess wird zu einer Forschungshaltung, aus der heraus sich eigene Themen entwickelt werden können.

1.3. Der Weg der Tusche

1.3.1. Über die Herstellung von Tusche

Traditionelle Zeichentusche stammt ursprünglich aus Asien und wird daher oft als chinesische Tusche oder India(n) Ink bezeichnet. Es besteht aus Ruß, der ihm Farbe verleiht, und Leim, der ein Bindemittel ist. Harzreiche Kiefernzweige oder Öl wurden in Öfen verbrannt und der sich absetzende Ruß wurde aufgefangen. Der Leim, der aus Hirschhörnern oder Rinds- und

Eselhäuten gewonnen wurde, bestimmte nahezu alle wesentlichen Eigenschaften der Tusche wie Härte, Gewicht, Reibungseigenschaften und Löslichkeit. Um die Farbintensität oder die Löslichkeit des Leims zu erhöhen, wurden weitere Inhaltsstoffe zugesetzt, oder Duftstoffe, um dem starken, unangenehmen Geruch des Leims entgegenzuwirken, wobei das Mischungsverhältnis besonders wichtig war. Ruß und Leim wurden in Mörsern mit Stößeln zu einer knetbaren Paste gemischt, dann in Holzmodelle gepresst und trocken gelassen. Die Form variierte von Kugel- und Medaillenform, über Quadrate und schmale rechteckigen Tafeln bis zu verschieden geformten Schmuckanhängern. Neben den Schwarzen gab es auch farbige Tusche wie rote, weiße oder orange-gelbe Tusche, die zu Korrekturzwecken oder zum Schreiben auf dunklem Untergrund verwendet wurden. (vgl. Franke, 1962)

Nach dem Trocknen wurde das Tuschestück auf einem Tuschereibstein mit etwas Wasser zerrieben, um eine Flüssigkeit zu bekommen. Je nachdem, ob Öl- oder Kiefernruß verwendet wird, erhält man eine tiefschwarze oder bläuliche Tusche. Moderne flüssige Tuschen enthalten ein harziges Schellack-Bindemittel und können auch Farbstoffe enthalten.

In meiner Arbeit bevorzuge ich die flüssige Tusche selber zu machen. Zunächst gebe ich etwas Wasser auf den Tuschestein. Ich beginne mit einer kleinen Menge und füge dann nach und nach mehr Wasser hinzu. Ich bewege das Tuschestück vorsichtig in einer leichten Kreisbewegung, ohne zu drücken. Wenn die Flüssigkeit von wässrig zu etwas dick wird, füge ich mehr Wasser hinzu, immer nur ein wenig auf einmal. Ich wiederhole diesen Vorgang, bis ich die gewünschte Tuschemenge erhalten habe.

In der Arbeit mit anderen Menschen zeige ich diesen Vorgang der Verflüssigung und erzähle die Geschichte über die Herstellung von Tusche, um so eine Beziehung zum Material zu etablieren. Die meisten Menschen wissen nicht, aus was Tusche besteht und auch diese besondere Art der Produktion weckt in der Regel Neugier und Interesse. Auf diese Weise ist die Abneigung, die oft vorkommt, erstmal abgeschwächt.

1.3.2. Der unentbehrliche Untergrund

Das Papier, das sogenannte Trägermaterial, bestimmt mit seiner Beschaffenheit auch den gestalterischen Prozess und das schöpferische Erleben mit. Ihm kommt eine erhebliche Rolle zu. Daher kann der Prozess als Wechselwirkung zwischen diesen beiden Materialien, Tusche und Papier, angesehen werden.²

Papier unterscheidet sich durch seine Tönung, die Struktur der Oberfläche, wie Rauheit, Glätte, oder Körnung. All dies kann sowohl visuell als auch haptisch erfasst werden. Die Oberflächenstruktur wirkt sich auch auf das Bild selbst aus, wenn sie mit der Tusche interagiert. Da Tusche mit Wasser vermischt wird, hat die unterschiedliche Saugfähigkeit des Papiers großen Einfluss auf den kreativen Prozess und die Erfahrung.

1.3.3. Tusche in der Bildenden Kunst

In diesem Abschnitt werde ich auf die künstlerischen Positionen und Kunstformen eingehen, die sich mit dem Umgang der Tusche und ihrer Beziehung zu kulturellen, philosophischen und künstlerischen Kontexten befassen.

Antony Gormley ist ein englischer Künstler, der mit verschiedensten Materialien experimentiert und hauptsächlich für seine Skulpturen und Installationen bekannt ist, die die Beziehung zwischen dem menschlichen Körper und dem Raum erforschen. Seine Kunst ist von philosophischer Phänomenologie Merleau-Pontys, sowie von Buddhismus beeinflusst. Ein Teil seiner Kunst besteht aus Zeichnungen auf Papier, und hier sind die Werke mit Tusche relevant, besonders die Art und Weise, wie er Tusche verwendet.

² Im weiteren Sinne ist Wasser auch ein Material, also die Wassermenge, die Wasserqualität usw. nehmen den Einfluss auf den Prozess und die Erfahrung

In der Serie *Trajectory Fields* aus den Jahren 2001-09. experimentierte der Künstler zunächst mit einem kleinen, in Tusche getauchten Stein und dann mit einer Stahlkugel, die er dann auf das Papier fallen ließ. Der Ball bestimmte gewissermaßen seinen eigenen Weg und hinterließ Spuren seiner Bewegung, willkürliche Linie, die das Produkt eines spielerischen Zufalls sind und gleichzeitig der Beweis eines Ereignisses. Die Form ist durch den experimentellen Umgang mit dem Material und das Mindestmaß an Kontrolle erzeugt.

In *Weather (2014-19)* erzeugt Gormley gedämpfte Grautöne durch den achtsamen Einsatz von Tusche und lässt die Nässe des Papiers einen wesentlichen Teil der fertigen Zeichnungen ausmachen. Die Zeichnungen entstehen, indem der Künstler das Papier mit Wasser überflutet und dann mit einem vollbeladenen chinesischen Pinsel die Tusche durch Berührung verteilen lässt. Dadurch bewegen sich die Zeichnungen am Rande der Abstraktion und lassen mehr Raum für eigene Projektionen. „In some senses these drawings make themselves: I am simply a witness, or instigator, of something that might evoke a landscape but have become actual landscapes. [...] It is less a matter of picturing than of bearing witness to the arising of something and then acknowledging it.“ (Gormley, o. D.) Der sensible Umgang mit dem Material erzeugt neue Formen, die direkt im Moment der Herstellung aus dem Material heraus entstehen.

Um dem sorgfältigen und sensiblen Umgang mit Tusche mehr Wert zu verleihen, werde ich mich der Kunst und Kultur Ostasiens zuwenden und das *Sumi-e*, die japanische Tuschemalerei, vorstellen. Sie wird besonders mit dem aus China kommenden Zen- Buddhismus in Verbindung gebracht, die Einfachheit, Spontaneität und Selbstaussdruck betont. Obwohl ihre Wurzeln im alten China liegen, beeinflusst Sumi-e weiterhin zeitgenössische Künstler, die Tradition mit moderner Innovation verbinden. Im folgendem werden typische Eigenschaften des Sumi-e kurz beschrieben, ohne auf die philosophischen Grundlagen des Zens einzugehen, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Der japanische Begriff *Sumi* bedeutet *schwarze Tusche*, *e* bedeutet sowohl *Malerei* als auch *Weg*. Es bezeichnet eine Kunstform, bei der mit schwarzer Tusche in allen möglichen Graustufen gemalt wird, die durch Verdünnen mit Wasser erzielt werden können. Es werden das weiße Reispapier und spezielle Pinseln verwendet. Die Reduktion auf das Wesentliche ist der Kern der japanischen Malerei. Es wird nur mit den wichtigsten Linien die Idee eines Objektes dargestellt und auf jede überflüssige Form oder Ausschmückungen wurde verzichtet. In der Sumi-e-Zeichnung ist jeder kraftvolle schnell ausgeführte Pinselstrich einzigartig und kann nicht wiederholt werden. Spontaneität ist trotz akribischer Bewegungen sehr wichtig und die Chancen auf eine Änderung oder Verbesserung sind gering. Ziel der japanischen Tuschemalerei besteht nicht darin, das Aussehen des Motivs wiederzugeben, sondern seinen Geist einzufangen und die spirituelle und emotionale Essenz des Subjekts zu vermitteln. Skizzen für die Zeichnungen werden nicht gemacht, um die Lebendigkeit zu erreichen. Es erfordert tiefe Konzentration und eine enge Verbindung zwischen dem Künstler und seinem Werk. Es ist wichtig, im Hier und Jetzt zu bleiben. Aufmerksamkeit ist auf den Prozess ausgerichtet, und nicht auf das fertige Werk. Die Realität wird auf ihre reinste und einfachste Form reduziert.

1.4. Theorien und Konzepte

Im vorherigen Abschnitt habe ich den Zusammenhang zwischen der Verwendung von Tusche in der Kunst und der Philosophie angesprochen. Im Folgenden werde ich die philosophischen Theorien, auf die ich mich in dieser Arbeit beziehe, ausführlicher vorstellen.

Die philosophische Strömung der Phänomenologie geht auf Edmund Husserl an den Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Vertreter der modernen Phänomenologie sehen den Ursprung der Erkenntnisgewinnung in unmittelbar gegebenen Erscheinungen, den Phänomenen. Das Wort Phänomenologie stammt vom altgriechischen Wort *phainómenon*: und

bedeutet auf Deutsch *Sichtbares, Erscheinung*. Zu den Phänomenen gehören sichtbare, fühlbare, hörbare Dinge in der Welt um uns herum, aber auch Gedanken, Gefühle, Träume, Erinnerungen. Die phänomenologische Denkweise, bekannt als Epoché, oder auch Einklammern, heißt „to stay away or to abstain from judgment“. (Kapitan, 2017, S. 187) Unter Einklammern (engl. bracketing) versteht man den Prozess, alles wegzulassen, was man weiß. Ziel einer phänomenologischen Forschung ist es, die Bedeutung und Natur einer Erfahrung zu verstehen. Sie soll sich auf die Dinge an sich orientieren, so wie sie erfahren werden, frei vor Annahmen und Vorurteilen. Phänomenologische Reduktion ist das Kernstück der Phänomenologie. Es geht darum, gewöhnliche Gedanken, persönliche Überzeugungen und Vorurteile bewusst zu sein und in der Lage sein, sie auszuklammern und vorübergehend aufzuheben, um die Dinge aus dem *Nicht-Wissen* so zu sehen, wie sie sind. „Knowledge about the phenomenon’s essence can only be achieved if the researcher can bracket their presuppositions, which include scientific theories, knowledge and explanation, truth or falsity of participants’ statements, and their personal views and experiences.“ (Dodgson, 2023, S. 389)

Wenn wir Phänomenologie als Erkenntnismethode benutzen, um die in der Kunsttherapie entstandene Kunst zu beschreiben, heißt das, dass wir das Kunstwerk mit allen Sinnen erleben und in Erfahrung bringen müssen, ohne es zu beurteilen. In dem phänomenologischen Ansatz der Kunsttherapie, der sich auf das Erleben im *Hier und Jetzt* der Klient:innen fokussiert, ist das Ziel, ihre Erfahrungen während des künstlerischen Prozesses mit der Außenwelt zu verknüpfen und sie als relevant zu erachten. So kann beispielsweise die Erfahrung der *Spontanität*, mit der eine Person im künstlerischen Prozess umgeht, eine Neubetrachtung der Art und Weise auslösen, wie sie andere Aufgaben in ihrer realen Welt bewältigen. So richtet Betensky (1995) den Fokuss auf den künstlerischen Prozess aus: “Manipulating art materials and getting to know their nature and uses, making changes of color occur, arriving at decisions in art situation, facing the necessity to make choices, and bringing into being new things with one's own hands, then acquiring new

ways to view them - all these lead the client in art-therapy to a renewed ability to look at and feel self-among-others in one's own world and in the larger world" (Betensky, 1995, S. 13).

Ein phänomenologischer Blick in der Kunsttherapie, der sich auf das gegenwärtig Sichtbare, Hörbare und Spürbare konzentriert, unterstützt dabei, sich im Hier und Jetzt zu verankern. Die *Wie-* und *Was-Fragen* sollen die Klient:innen ermutigen, diese Erfahrungen zu beschreiben. In der therapeutischen Beziehung und im künstlerischen Schaffen können Erkenntnisse jenseits der Diagnose leichter gewonnen werden – durch die Gestaltung selbst, die Erforschung des künstlerischen Materials und den kreativen Prozess.

1.5. Begriffe und Definitionen

Bevor ich in den weiteren Aufsätzen Forschungsfragen und die Methodik vorstelle, möchte ich versuchen drei Begriffe *ästhetische Erfahrung*, *implizites Wissen* und *ästhetische Distanz* zu definieren, weil ich sie für künstlerische Forschung und die Kunsttherapie als wichtig erachte.

17

1.5.1. Ästhetische Erfahrung

Im Versuch den Begriff ästhetische Erfahrung zu definieren greife ich auf die Bezugsdisziplinen der Kunsttherapie, Philosophie und Kunstpädagogik zurück. Etym. griech. „aisthesis“ bedeutet *sinnlich vermittelte Wahrnehmung*. Ursula Brandstätter, Musikpädagogin und Rektorin der Anton-Bruckner-Privatuniversität in Linz, schreibt über ästhetische Erfahrungen: „Sie sind in der Sinnlichkeit der Wahrnehmung verankert, drängen aber zur reflexiven Verarbeitung, ohne dabei Bezug zu Körperlichkeit zu verlieren.“

Ästhetische Erfahrungen entstehen in künstlerischen Erfahrungen ebenso wie in alltäglichen Erfahrungen, in der ästhetischen Rezeption und Produktion gleichermaßen (sei es Kunstwerke oder andere materielle oder

immaterielle Anlässe für Erfahrungen). Die sinnliche Wahrnehmung hat einen synästhetischen Charakter (zum Beispiel bei Klängen zugleich Farben zu sehen). Für den Philosophen und Phänomenologen Merleau-Ponty verbindet uns sinnliche Wahrnehmung durch den Leib mit der Welt. Leibbezogenheit der ästhetischen Wahrnehmung verweist einerseits auf den Körper des wahrnehmenden Subjekts und andererseits, auf die leibliche Präsenz des wahrgenommenen Kunstwerks bzw. ästhetischen Objekts. (vgl. Brandstätter, 2012/2013)

„Eine Farbe, eine Form, ein Ton sind nicht außerhalb von uns liegende Phänomene, sondern sie sind gleichsam geteilte Wirklichkeit zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen.“ (Jahn & Sinapius, 2016, S. 26)
Die Form, Farbe und Komposition, die beim Betrachten eines Bildes, der Gegenstand der aktuellen sinnlichen Erfahrung sind, hängen auch mit den Vorstellungen und Interessen des Betrachters und den spezifischen Bedingungen zusammen, unter denen sie auftreten.

Brandstätter zufolge liegt der Sinn der ästhetischen Erfahrung in der Erfahrung selbst und entzieht sich jedem äußeren Zweck. Wenn wir etwas ästhetisch wahrnehmen, nehmen wir auch den Akt der Wahrnehmung und die eigene Person wahr. Diese Merkmale stellen den Unterschied zu den sonstigen Wahrnehmungen dar. (vgl. Brandstätter, 2012/2013)

Wenn ästhetische Erfahrung die Quelle des Wissens und Erkenntnis wird, ist über die künstlerische Forschung die Rede, die ein wesentliches Merkmal künstlerisch therapeutischer Praxis darstellt.³

1.5.2. Implizites Wissen (in der Therapie und Künstlerischer Forschung)

Eng mit der Erfahrung zusammen hängt *Implizites Wissen*. Kunstwissenschaftler, Künstler und Hochschullehrer Hans Dieter Huber (2015) unterscheidet *implizites* von *explizitem* Wissen. Er beschreibt *das*

³ Siehe das Kapitel 4.3. (Künstlerische Forschung und Autoethnographie)

implizite Wissen oder auch *Können* (knowing how) als automatisch oder routiniert, unbewusst und sprachlich schwer auszudrücken. Als Beispiel nennt er das Fahrradfahren. Es ist äußerst schwierig, einer Person durch eine rein verbale Beschreibung zu erklären, wie man Fahrrad fährt. Man muss es versuchen. Explizites Wissen bezeichnet er als *Wissen, dass...* (knowing that) oder auch *Kennen*. (Huber, 2015) Das Äquivalent wäre hier, um mit dem Fahrrad an ein Ziel zu gelangen, man brauche eine Landkarte oder eine Erklärung, wie man dorthin kommt (knowing that). Man kann es nicht einfach versuchen. (Sinapius, 2016)

Psychoanalytiker und Sozialwissenschaftler Michael Buchholz stützt sich, sowie die beiden vorherigen Autoren, auf philosophischen Theorien Michael Polanyis zu einem impliziten Wissen und beschreibt es als „jene Dimension therapeutischer Kompetenz, die wir als paradoxe Form der Teilhabe ansprechen“. (Buchholz, 2013, S. 35.) Nur wenn die Therapeut:innen in sich selbst etwas entdecken, das dem Leiden ihren Patient:innen nahesteht und das sie aus eigener Erfahrung wissen, können sie „Therapeut:innen“ sein und den Patient:innen mit diesem Wissen helfen. „Implizites Wissen ist unverzichtbare Basis therapeutischer Kompetenz.“ (ebd. S. 35) Das *Können* oder bei Polanyi *knowing*, im Unterschied zu *knowledge*, das das sagbare, formulierbare und mitteilbare Wissen bezeichnet, ist immer ein *embodied knowing*, welches die Grundlage von *knowledge* ist, oder mit den Wörtern von Buchholz gesagt, bedeutet das, „dass wir immer mehr wissen, als wir sagen können.“ (Buchholz, 2013, S.29) So Buchholz: „Können erwirbt man nur durch eigene Praxis, durch Versuch und Irrtum, durch Herausfinden der Regeln und deren Ansammlung zu einem Erfahrungsschatz.“ (Buchholz, 2013, S.40)

Im Kontext Künstlerischer Forschung kann implizites Wissen in Kunstwerken und Kunstprozessen verkörpert werden, wie Borgdorff (2009) aufschreibt: „Künstlerische Praxis – sowohl das Kunstobjekt als auch der kreative Prozess – verkörpert eingebettetes, implizites Wissen, das mit Hilfe von Experimenten und Interpretationen offenbart und artikuliert werden kann.“ (Borgdorff, 2009, S.44) In ihrem Beitrag *Aufzeichnung und ästhetische*

Erfahrung fügt außerdem auch Sabisch (2009), die These hinzu, ebenfalls auf Polanyis Theorien aufbauend, dass dieses Wissen grundlegend für die ästhetische Praxis sei, also handlungsleitend sei: „Es motiviert und organisiert eine Handlung, einen Akt oder eine Praxis im Vollzug. Es ist Grundlage für die Eigendynamik in der Erfahrung des Machens...“ (Sabisch, 2009, S. 29)

1.5.3. Ästhetische Distanz

Der Dramatherapeut Robert Landy hat den Begriff *ästhetische Distanz* geprägt. In dem theatralischen Kontext entsteht, je nachdem, wie stark sich Akteur:innen und Zuschauer:innen mit der Handlung des Dramas identifizieren, zu viel Distanz (overdistance) oder zu wenig Distanz (underdistance).

In der Dramatherapie besteht eines der wichtigsten Ziele darin, ein Gleichgewicht zwischen der Teilnahme an der Handlung und der Beobachtung dieser Handlung zu finden. Landy schreibt: “There is a balance between overdistance[...] and underdistance [...]. Overdistancing becomes a cognitive process of remembering the past; underdistancing, an affective process of reliving or re-experiencing a past event. At aesthetic distance, the two extreme states are in balance, and the participant/observer is able to return to the past safely, that is, through both remembering and reliving a past event.” (Landy, 1983, S.177) Ästhetische Distanz liegt daher in der Mitte zwischen underdistance (zu viel Affekt, zu wenig Kognition) und overdistance (zu viel Kognition, zu wenig Affekt), wo sowohl Fühlen als auch Denken möglich sind.

In der künstlerischen Forschung ist es meines Erachtens erforderlich, die ästhetische Distanz zu erreichen, um über die erlebten Erfahrungen zu reflektieren und sie möglichst objektiv zu verschriftlichen.

2. Fragestellungen und Hypothesen

Meine Forschungsfragen lauten:

1. Welche besonderen Aspekte des Materials in der Arbeit mit Tusche könnten therapeutisch nützlich gemacht werden?

→ Welchen Einfluss hat das autopoietische Potenzial der Tusche auf den Prozess oder auf das Werk?

2. Wie könnte eine kunsttherapeutische Intervention mit Ansatz von Tusche aussehen?

Daraus leite ich folgende Hypothesen ab:

Material, mit dem in der Kunsttherapie gearbeitet wird, spielt eine wesentliche Rolle in dem kunsttherapeutischen Prozess

Aus dem Prozess des Experimentierens mit dem Material können emotionale und kognitive Veränderungsimpulse angeregt werden

3. Methodik

Die Forschung gliedert sich in zwei parallel verlaufende Teile. Zum einen nutzte ich die Methode *teilnehmender Beobachtung* als Forschungsinstrument zur Reflexion untersuchter (kunsttherapeutischer) Situation. Zum anderen gründet sie auf der Schnittstelle der *künstlerischen Forschung* und *Autoethnographie*.

Ich möchte über das Kunstschaffen die Aspekte und Möglichkeiten eines spezifischen Materials, Tusche, in kunsttherapeutischen Prozessen systematisch untersuchen. Da sich diese Arbeit mit den Funktionen künstlerischen Materials in der Kunsttherapie befasst, bietet sich die Methode *künstlerischer Forschung* an, da sie die Kunst als zentrales Mittel zur Gewinnung wissenschaftlicher Erkenntnisse nutzt. Der Komponist und Theaterregisseur Julian Klein beschreibt in seinem Text *Was ist*

künstlerische Forschung (2011) künstlerische Forschung als einen Modus künstlerischer Erfahrung, in dem Wahrnehmung gegenwärtig wird. Aus dieser Perspektive kann künstlerische Forschung in der künstlerischen Erfahrung selbst verortet werden. „Demnach bedeutet es eine künstlerische Erfahrung zu haben, sich selbst von außerhalb eines Rahmens zu betrachten und gleichzeitig in denselben einzutreten. [...] Im „Erfahren“ ist zudem die subjektive Perspektive konstitutiv enthalten, denn Erfahrungen lassen sich naturgemäß nicht delegieren und erst in zweiter Ordnung intersubjektiv verhandeln.“ (Klein, 2011, S. 2) Durch sinnliche und emotionale Wahrnehmung und Subjektivität künstlerischer Erfahrung wird künstlerisches Wissen erlangt. Die Reflexion künstlerischer Forschung findet in der künstlerischen Erfahrung selbst statt. „Künstlerische Erfahrung *ist*“, schlussfolgert Klein, „eine Form der Reflexion.“ (ebd. S. 3)

Da Erfahrungen in künstlerischer Auseinandersetzung durch Prozesse der subjektiven Wahrnehmung geprägt sind, ist die Reflexion über diese Erfahrungen immer auch eine Form von Selbstreflexion. (Eßer, 2015) Kunsttherapeutin Darja Eßer schreibt: „Indem *Künstlerische Forschung* an einer künstlerischen Auseinandersetzung beobachtbar macht, wie die eigene Wahrnehmung und das eigene künstlerische Handeln miteinander in Beziehung stehen, kann sie an diesen künstlerisch relevanten Prozess der Selbstwahrnehmung im Gestaltungsprozess anknüpfen.“ (Eßer, 2015, S. 230)

Autoethnographie ist hier geeignete Methode, weil unmittelbare Erfahrungen erlebt werden können, die detailliert beschrieben und analysiert werden können. Schmid (2020) schreibt: „The Researcher is moved by the artistic process itself, by the questions emerging in the artistic experience and in the dialogue with the work of art. Especially with creative-artistic autoethnography, as it is broadly understood, the border between science and art gets blurred and it has much in common with a certain understanding of artistic research“ (Schmid, 2020, S.313)

Teilnehmende Beobachtung entwickelte sich als Forschungsinstrument aus der Anthropologie beziehungsweise der Ethnographie (oder auch Volkerkunde). Als eine der bekanntesten Methoden der Ethnographie erfordert Beobachtung von Forscher:innen zwischen dem Eintauchen in die untersuchten Prozesse / Situationen und deren Reflexion zu wechseln, um die Komplexität der gesellschaftlichen Bedeutungsbildung zu verstehen. Diese Methode dient der Sammlung zumeist qualitativen Daten und zielt darauf ab, Wirklichkeit aus der Sicht der Beobachteten zu nachvollziehen und diese systemisch zu rekonstruieren. (vgl. Klees, 2020) Die Methode Teilnehmende Beobachtung bietet sich hier an, um eine kunsttherapeutische Praxis systemisch zu reflektieren, mit meinen subjektiven Erfahrungen zu verbinden und therapeutische Intervention intersubjektiv nachvollziehbar zu machen.

Für die Auswertung der Ergebnisse teilnehmender Beobachtung werde ich mich auf die von Mayring (2000, 2015, 2019) begründete Methode *Qualitative Inhaltsanalyse* beziehen, welche zur Anwendung in der qualitativen Sozialforschung entwickelt wurde.

3.1. Teilnehmende Beobachtung zur Untersuchung der Möglichkeiten und Funktionen des Materials in den kunsttherapeutischen Prozessen

Mit der Methode der teilnehmenden Beobachtung habe ich die Auseinandersetzung mit dem Kunstmaterial Tusche in kunsttherapeutischen Prozessen untersucht und dabei den künstlerischen Prozess in den Vordergrund gestellt. Die Beobachtungen habe ich während des Geschehens festgehalten und nach Beenden der Beobachtung ergänzt, gelegentlich mithilfe eines Audioaufnahmegerätes. Ich war in meiner Rolle als Beobachterin mäßig im Geschehen involviert, das heißt ich habe zwischen aktiver Teilnahme (in Form von Unterstützung) und dem Beobachten und Zuschauen in den 90-minütigen Sitzungen gewechselt. Währenddessen habe ich Gespräche geführt, wenn sich das in einem

natürlichen Verlauf angeboten hat und habe die Notizen in das Forschungstagebuch eingetragen. Dabei habe ich das Wohlsein der Klient:innen im Auge behalten und versucht, eine respektvolle und vertrauenswürdige Beziehung aufzubauen.

Ich habe mich für einen unstrukturierten Ansatz entschieden, eine möglichst offene Variante teilnehmender Beobachtung, zu denen noch die kontrollierte, standardisierte teilnehmende Beobachtung und die systematische, unstandardisierte teilnehmende Beobachtung gehören. Die *unstrukturierte teilnehmende Beobachtung* zielt darauf ab, ohne vorgefertigtes Beobachtungsschema möglichst viele Daten zu sammeln (vgl. Klees, 2020).

3.1.1. Kontext, Setting, Material

Die Erprobungen haben im Rahmen des „Montagsateliers“ einer psychosozialen Kontakt- und Beratungsstelle stattgefunden, sowie im Privaten mit Menschen vom und außerhalb des Feldes. Die Autoren kamen aus unterschiedlichen Berufen, sie waren Künstler und Amateure unterschiedlichen, aber erwachsenen Alters, Menschen mit und ohne psychiatrische Erfahrung. In beiden Fällen waren die Räume, in denen ich die Erprobungen durchgeführt habe, gut beleuchtet und so vorbereitet und ausgestattet, um uneingeschränktes Experimentieren mit dem Material zu ermöglichen. Die Tische habe ich bedeckt und jede/jeder von Teilnehmer:innen hat eine Schürze bekommen, um Flecken auf der Kleidung zu vermeiden.

Ich habe mich bewusst auf drei Arten von Papier, die sehr unterschiedliche Eigenschaften aufweisen und ausschließlich auf schwarze Flüssig- und Festtusche eingeschränkt. Die Begrenzung auf drei Papiere und nur schwarze Tusche finde ich sinnvoll und wichtig, um einen sicheren Rahmen zu schaffen, wo die Beschäftigung und das Ausprobieren mit dem Material möglich wird, ohne die Gefahr zu laufen, dass sich die Proband:innen in den Vielzahl von Möglichkeiten verlieren. Der Auftrag war, mit der Tusche zu

experimentieren, zu spielen, ohne ein vorgegebenes Thema und den Anspruch „ein schönes Bild“ malen zu müssen. Es war mir wichtig einen Spielraum zu schaffen, der nicht zu stark eingeschränkt, aber auch nicht überfordernd wird, um die Motivation und Neugier bei den Proband:innen zur Erkundung des Materials zu steigern. Es wurden Pinsel in verschiedenen Größen, Formen und Weichheiten, Bambus, die erwähnten Papiere unterschiedlicher Formate, Flüssig- und Reibetusche, Reibestein sowie mehrere Gefäße mit Wasser zur Verfügung gestellt.

Zu Beginn der Sitzung zeigte ich immer zuerst, wie flüssige Tusche hergestellt wird und erzählte dabei über die Geschichte und den Prozess ihrer Herstellung, über die Unterschiede in der Qualität und Aussehen und demonstrierte einige Möglichkeiten ihrer Anwendung. Das Ziel war es, sie für das Material zu sensibilisieren und einen Bezug zur Tusche zu ermöglichen. Die während der Beobachtung handschriftlich notierten Erfahrungen werde ich mittels der Methode *Qualitative Inhaltsanalyse* nach Mayring untersuchen und in dem Aufsatz 4 (Ergebnisse) zusammentragen.

3.1.2. Material und Erfahrung

Zu Beginn der Untersuchungen habe ich mich, wie bereits beschrieben, auf drei verschiedene Papiere und zwei Tuschearten beschränkt. Darauf aufbauend habe ich Beobachtungen durchgeführt und mir Notizen gemacht. Bei der Analyse von Datenmaterial wurde mir klar, dass die unterschiedlichen Erfahrungen mit unterschiedlichen Materialien für die Beantwortung der Forschungsfrage nicht von Bedeutung sind. Anstatt diese Unterschiede hervorzuheben, habe ich alle Erfahrungen zusammengeführt. Deswegen wird im weiteren Text nicht spezifisch darauf gegangen, welche genaue Art des Papiers und Tusche zur bestimmten Erfahrung geführt haben. Ziel dieses ersten Schritts war es, möglichst viele unterschiedliche Erlebnisse zu ermöglichen, jedoch in einem sicheren Rahmen, der verhindert, dass man sich in der Vielzahl der Möglichkeiten verliert.

3.2. Auswertung der teilnehmenden Beobachtung

3.2.1. Qualitative Inhaltsanalyse

Qualitative Inhaltsanalyse stellt einen Ansatz zur systematischen regelgeleiteten Textanalyse dar. Bei dieser Art der Textanalyse geht es ausschließlich um den *qualitativen* und interpretativen Umgang mit dem Text, im Unterschied zur *quantitativen* Analyse, die metrische Begriffe (Zahlbegriffe) verwendet.

Der deutsche Psychologe Philipp Mayring hat ein Ablaufmodell der Analyse aufgestellt, in dessen Mittelpunkt die Entwicklung eines *Kategoriensystems* steht. Nach diesem Ablaufmodell wird das Material in Analyseeinheiten zerlegt und Schritt für Schritt bearbeitet. Analyseaspekte werden in Kategorien gruppiert, die im Rahmen der Auswertung genau begründet und überarbeitet werden. Kategoriensystem besteht aus allen Kategorien, die als kurze Formulierungen eng ans Ausgangsmaterial orientiert sind und können hierarchisch in *Ober-* und *Unterkategorien* geordnet sein. Die Definition der Kategorien stellt einen zentralen Schritt der Inhaltsanalyse dar. Die Entwicklung eines Kategoriensystems gewährleistet eine präzise Umsetzung der Fragestellung und ermöglicht die Analyse replizierbar und intersubjektiv überprüfbar zu gestalten.

Gegenstand der qualitativen Inhaltsanalyse werden die Beobachtungsnotizen aus dem Forschungstagebuch sein, die im Verlauf der teilnehmenden Beobachtungen erstellt wurden, basierend auf sechs Versuchen die in schon beschriebener Weise durchgeführt wurden.⁴ Es wird der Versuch unternommen, die Hauptfragestellung *Welche besonderen Aspekte des Materials in der Arbeit mit Tusche könnten therapeutisch nützlich gemacht werden* zu beantworten.

⁴ Siehe das Kapitel 4.1. (Teilnehmende Beobachtung zur Untersuchung der Möglichkeiten und Funktionen des Materials in den kunsttherapeutischen Prozessen)

In dem nächsten Schritt wird die passende Herangehensweise ausgewählt. Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring sieht zwei verschiedene Vorgehensweisen vor: *induktive* Kategorienentwicklung und *deduktive* Kategorienanwendung. *Induktive Kategorienbildung* bedeutet, dass die Kategorien direkt auf den empirischen Daten, also aus dem Text, gebildet werden. Das genaue Vorgehen wird in dem folgenden Kapitel beschrieben. Bei der *deduktiven Kategorienanwendung* leiten sich Kategorien aus der Literatur heraus ab.

Innerhalb der qualitativen Inhaltsanalyse unterscheidet Mayring drei Analysetechniken: Zusammenfassung, Explikation und Strukturierung. Bei der *Zusammenfassung* geht es um die Reduktion des gesamten Materials auf das Wesentliche. Werden nur bestimmte Komponenten berücksichtigt, handelt es sich um eine Art induktive Kategorienbildung. Bei der *Explikation* wird zu bestimmten unklaren Textstellen zum besseren Verständnis zusätzliches Material hinzugefügt. Bei der *Strukturierung* wird das Datenmaterial mithilfe der zuvor festgelegten Kategorien gefiltert, zur Bildung einer möglichst repräsentativen Auswahl herangezogen und bewertet. (vgl. Mayring, 2015)

3.2.2. Induktive Kategorienentwicklung

Induktive Kategorienbildung ist eine Technik der Zusammenfassung innerhalb der Methode Qualitative Inhaltsanalyse. Die Kategorien, in welche die Textbausteine zugeordnet sind, werden direkt aus dem Material abgeleitet, ohne sich auf schon existierende Theorien zu beziehen. Fragestellung gibt eine Richtung an, welches Material als Ausgangspunkt für die Kategoriendefinition sein soll. Das ist ein Selektionskriterium. Zwei entscheidende Regeln für induktive Kategorienbildung müssen definiert werden: Kategoriendefinition und Abstraktionsniveau. *Kategoriendefinition* beinhaltet über welche Aspekte die Kategorien formuliert werden sollen. *Abstraktionsniveau* beschreibt wie konkret oder abstrakt die Kategorien

formuliert werden sollen beziehungsweise wie weit der Weg von dem Material (Textstelle) zu der fertigen Kategorie ist. (vgl. Mayring, 2019)

„Wenn das erste Mal das Selektionskriterium im Material erfüllt ist, wird möglichst nahe an der Textformulierung unter Beachtung des Abstraktionsniveaus die erste Kategorie als Begriff oder Kurzsatz formuliert. Wenn das nächste Mal das Selektionskriterium erfüllt ist, wird entschieden, ob die Textstelle unter die bereits gebildete Kategorie fällt (Subsumption) oder eine neue Kategorie zu bilden ist.“ (Mayring, 2015, S. 87) Bei zu vielen Kategorien können nach einem ersten Durchgang der Kategorienbildung die Kategorien schrittweise zu Hauptkategorien generalisiert und zusammengefasst werden. Das Prozessmodell in Bild 1 beschreibt den Vorgang.

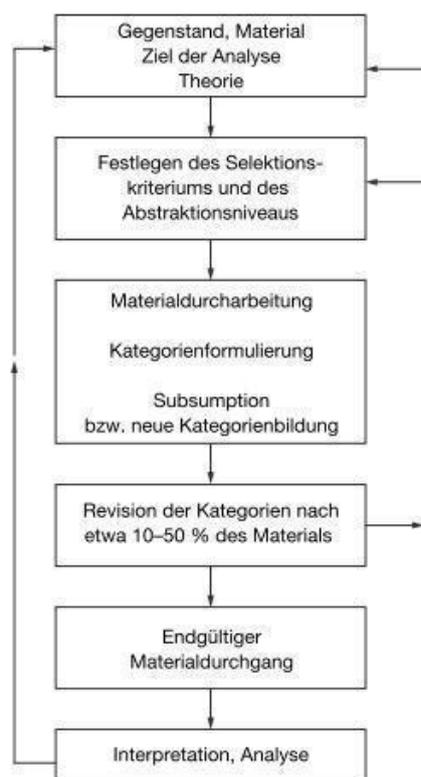


Bild 1: Prozessmodell induktiver Kategorienbildung (Mayring, 2015)

3.3. Künstlerische Forschung und Autoethnographie

Forschung in der Kunst kann als ein Unterfangen definiert werden, bei dem die künstlerische Produktion selbst ein grundlegender Teil des Forschungsprozesses ist und bei dem die Kunst teilweise das Ergebnis der Forschung ist. Borgdorff (2009) antwortet in seinem Beitrag *Die Debatte über Forschung in der Kunst* auf häufig gestellte Frage, wann die künstlerische Praxis als Forschung gilt, folgendermaßen: „wenn ihr Zweck darin besteht, unser Wissen und Verständnis durch die Durchführung einer ursprünglichen Untersuchung in und mittels Kunstobjekten und kreativen Prozessen zu erweitern. Kunstforschung beginnt mit der Klärung von Fragen, die im Forschungskontext und in der Kunstwelt relevant sind. Forscher verwenden experimentelle und hermeneutische Methoden, die das in spezifischen Kunstwerken und künstlerischen Prozessen eingebettete und verkörperte implizite Wissen offenbaren und artikulieren. Forschungsprozesse und -ergebnisse werden auf angemessene Weise dokumentiert und in der Forschungsgemeinde und breiteren Öffentlichkeit verbreitet.“ (Borgdorff, 2009, S.44)

Der Begriff Künstlerische Forschung oder auch *Artistic Research* stellt er einen Oberbegriff dar, der alle künstlerischen Forschungsansätze umfasst. Sie kann viele Formen annehmen: Practice-Led oder Practice-Based Research in Arts, Forschung als Kunst und Kunst als Forschung, Forschung in, über und für Kunst. (vgl. Vollmer, 2014). Ich verwende ihn gleichermaßen wie den Begriff *Arts-based Research*, zu dem unter anderen auch *Autoethnographie* gehört, wohl wissend, dass es auch *Arts-based Research*, *im engeren Sinne* gibt, nämlich als eigenständige Forschungstradition neben der qualitativen und quantitativen Sozialforschung. (vgl. Schreier, 2017)

Art-based Research vertritt einen transdisziplinären Ansatz zur Wissensbildung, der die Prinzipien der Kunst in Forschungskontexten vereint. Als methodisches Werkzeug ist es möglich, es in verschiedenen Disziplinen in jeder Phase der Forschung einzusetzen. Dieser Ansatz bezieht das Kunstschaffen als Erkenntnisweg hinein und kann dabei alle

Kunstformen einnehmen: literarische, performative, bildende Kunst, audiovisuelle Formen, multi-media Formen, multimethod-Formen. (vgl. Leavy, 2018) Bei der *Art-based Research im engeren Sinne* geht es darum, den kreativen Prozess als Mittel zum Verstehen von Erfahrung zu nutzen. Der Unterschied zur *künstlerischen Forschung* besteht in der Bedeutung des Kunstwerks, die in der künstlerischen Forschung größer ist. (Schreier, 2017) Es war mir wichtig, diese Begrifflichkeiten zu klären, da sie oft als Wörter gleicher Bedeutung angesehen werden.

Autoethnographie, eine der bekannteren Formen von Arts-Based Research, die darauf abzielt, „persönliche Erfahrungen zu beschreiben, um kulturelle oder gesellschaftspolitische Erfahrungen verstehbar werden zu lassen.“ (Schmid, 2024, S. 91) Sie stellt eine Kombination aus Autobiographie und Ethnographie dar. Der autobiografische Teil bezieht sich auf das eigene Leben und die Erfahrungen der Forscher.innen. Die Forschung ist ethnographisch, weil sie diese Erfahrungen dokumentieren, reflektieren und in einen soziokulturellen Kontext stellen. (vgl. Schreier, 2017)

3.3.1. Relevanz künstlerischer Forschung für Kunsttherapie

Da Kunsttherapie künstlerisches Handeln als primäres Mittel und Artikulationsmöglichkeit zum Verständnis der therapeutischen Praxis nutzt, ist sie eng mit künstlerischer Forschung verbunden. Weil künstlerische Forschung auf der ästhetischen Erfahrung beruht und mit künstlerischen Mitteln das Wissen generiert, welches sich in einem spezifischen Kontext und einer individuellen Form manifestiert, bietet sie einen Raum für subjektives (ästhetisches) Erleben und eine künstlerische Form der Reflexion, mit denen sich die Kunsttherapie beschäftigt. Aufgrund der subjektiven Dimension der Erfahrungen während des künstlerischen Prozesses wird auch Selbstreflexion zu einem gemeinsamen Nenner künstlerischer Forschung und Kunsttherapie.

Damit ein ästhetisches Erleben möglich wird, „bedarf es der Bereitschaft und Fähigkeit, in sich selbst ästhetische Prozesse stattfinden zu lassen“. (Eßer, 2015, S. 226) Künstlerisches Handeln in der Kunsttherapie kann als forschendes verstanden werden, indem „die künstlerisch forschende Aufmerksamkeit weniger kausal-logischen Sachverhalten [folgt], sondern bezieht sich auf Querbezüge, Analogien, Muster, Formen, Ähnlichkeiten.“ (ebd. S. 231) Durch aktive Auseinandersetzung mit künstlerischen Handlungsformen und dem Material, können eigene Biographien der Kunstschaffenden neu erlebt und reflektiert werden. „Aus der Perspektive der künstlerisch-basierten Forschung sind Patient*innen immer auch künstlerisch Forschende, die ein spezifisches Reflexionswissen zutage fördern, das nur so und nicht anders gewonnen werden kann.“ (Schmid, 2024, S.92)

Kunsttherapeut:innen Forscher:innen sollen solche künstlerische Forschungsprozesse bei den Patient:innen unterstützen und entsprechend begleiten können. Schließlich kann eine künstlerische Praxis deren Ziel ist es, heilsame Veränderungsprozesse zu unterstützen und begleiten, durch künstlerische Forschung differenziert untersucht, beschrieben und sichtbar gemacht werden und somit zur Etablierung kunsttherapeutische Forschung beitragen.

3.3.2. Künstlerische Autoethnographie

Schmid (2020) unterscheidet zwischen zwei Arten von autoethnographischer Forschung. „Artistic or evocative autoethnography can be distinguished from analytical or social-scientific autoethnography. The latter follows the path of qualitative research and involves a combination of fieldwork, interpretive qualitative data, and systematic data analysis. Unlike analytical autoethnography, evocative autoethnography has its epistemological foundation in art and is closely related to artistic research. The knowledge it produces arises in the process of the making and its reception.“ (Schmid, 2020, S. 303)

Die *künstlerische Autoethnographie* besteht einerseits aus der autobiografischen Verbindung mit dem Prozess der künstlerischen Formfindung und andererseits aus der künstlerischen Wahrnehmung in Verbindung mit künstlerischem Wissen. Während die künstlerische Qualität in der evokativen Autoethnographie von grundlegender Bedeutung ist, handelt es sich bei den meisten um geschriebene, autobiographisch fundierte Texte. Hier wird ein Versuch unternommen, Bildende Kunst in den Rahmen einer *evokativen* oder auch *künstlerischen* Autoethnographie einzubeziehen.

4. Ergebnisse

4.1. Reflexion künstlerischer Forschung

Zeitgleich mit den Beobachtungen habe ich eigene künstlerische Forschung durchgeführt. In diesem Kapitel werde ich versuchen, diesen Prozess retrospektiv verfügbar zu machen, indem ich meine persönlichen Erfahrungen erforschen, beschreiben und hinterfragen werde.

32

Suche nach einer Rahmung

In der Suche nach einem Anfang, hat sich schnell herausgestellt, dass es eine andere Rahmung braucht, als der, die ich in den Versuchen mit den Anderen gesetzt habe. Mir war bekannt, wie sich Tusche in Verbindung mit erwähnten Papieren verhält, wie sie nach dem Trocknen erscheint, all das, was die Entstehung der Zeichnung beeinflusst. Zusammengefasst, der Umgang mit diesem Material war mir sehr vertraut. Ich wusste genau, was ich tun soll, um bestimmte Ereignisse zu bewirken und Effekte zu erzeugen. Mein Know-how hat ehe die Forschung eingeschränkt als sie zu erweitern.

In Rahmen meiner Erprobungen tauchte immer wieder die Frage nach der thematischen Vorgabe auf. Ich habe mich bewusst dagegen entschieden, weil ich den Fokus auf das Experimentieren mit dem Material ermöglichen und ein spielerisches nicht auf ein Ziel gerichtetes Modus bei den

Proband:innen fördern wollte. Mein Ziel war es, einen Raum zu schaffen in den Themen „alleine“ kommen können, das heißt in der Auseinandersetzung mit dem Material sich offenbaren können. Dabei waren das künstlerische Können und die Erfahrung zu berücksichtigende Faktoren, jedoch keine allgemeinen Voraussetzungen. Um etwas Neues zu erfahren habe ich die Rahmung der Forschung eingegrenzt und mich ausschließlich auf das gegenständliche Malen und die zielgerichtete Darstellung meiner Ideen fokussiert.

Zeitlicher Aspekt / Spontanität / Flüssigkeit

Zeit erweist sich als ein sehr wichtiger Aspekt. Es machte große Unterschied, ob ich den Strich in einer schnellen Bewegung ausgeführt habe, oder langsam und zögernd. Ähnlich wie bei der japanischen Malerei hat daher das entstandene Werk viel mit der Zeit zu tun. Wenn ich meine eigene Zeichnung wiederholen möchte, wird sie nicht lebendig aussehen, weil ich die Geschwindigkeit meiner Gesten nicht nachahmen kann. In *Bild 2* habe ich zunächst eine von einer klaren Kontur umschlossenen Fläche des Gesichts mit stark verdünnter Mischung aus Tusche und Wasser in sanften Strichen bemalt. Dann habe ich die illusionistischen Aspekte, wie Augen, Nase und Mund, mit dem Pinsel ausgeführt, während sie noch feucht war, und damit die Hauptmerkmale des Porträts aufgesetzt. Dies dauerte wenige Momente und ich konnte danach beobachten, wie sich Tusche in ihren Bewegungsregeln weiter ausbreitet und die Zeichnung sich ändert, während das Papier trocknet.

Es ist immer überraschend, was nach dem Trocknen herauskommt. Ich kann dabei eingreifen und versuchen, den gesamten Prozess zu beeinflussen, oder ich kann die Zeichnung nachträglich ergänzen und korrigieren. Mir scheint jedoch, dass jeder Korrekturversuch der Zeichnung ihre Frische raubt. Deswegen muss ich abwägen, ob es ein weiteres Intervenieren braucht. Aus diesem Grund und weil die flüchtige und flüssige Qualität der Tusche eine schnelle körperliche Reaktion erfordert, ist Spontanität ein wichtiger Punkt. Wenn ich zögere, trocknet das Papier und

ich kann die autopoietischen Momente nicht mehr erwarten, in denen sich die Zeichnung ohne meine Einflussnahme von sich selbst weiterentwickelt. Ich bin zur Erkenntnis gekommen, dass je entschlossener Bewegung ist, desto gefügiger wird das Material. Damit sich die Spontanität herstellen kann, benötige ich mehrere Blätter Papier, an denen ich abwechselnd zeichnen kann. Das schnelle Wechseln von einer Zeichnung zur nächsten und wieder zurück, ohne darauf warten zu müssen, dass sie trocknet, ermöglichte es mir in Flow zu bleiben und mich spontan in der Verwirklichung meiner Idee auszudrücken.

Bild 2



⁵ Bild 2: Tusche und Aquarell-Papier, 32 x 33 cm: Die Zeichnung ist Teil einer Porträtserie, für die ich Fotografien als Ausgangspunkt verwendet habe. Mir war es wichtig, den Gesichtsausdruck einzufangen, auf Details zu verzichten und nur so viele Bewegungen wie nötig zu machen. Es geht darum, ein Gleichgewicht zwischen Kontrolle und Spontanität zu finden.

Verhältnis zu Fehlern

In diesem Prozess des Suchens und Erprobens entstehen auch „missglückte“ und „fehlerhafte“ Zeichnungen, die gleichzeitig für die Entstehung jener Zeichnungen notwendig sind, die ich als gelungen erachte. Als Künstlerin und angehende Kunsttherapeutin ist es genau das, was mich interessiert: diese Erfahrungen und Erkenntnisse mit meinem persönlichen Leben und dem Leben anderer Menschen zu verbinden.

Die erste Frage, die mich beschäftigt, ist, wann eine Spur, ein Farbfleck als Fehler oder ein Werk als misslungen gilt? Ob meine eigenen Ansprüche oder die Beobachter:innen darüber entscheiden? Misserfolge können sich positiv auf kreative Prozesse auswirken und als Impuls für die weitere Bildentwicklung oder die Schaffung eines neuen Bildes dienen. In der Haltung demgegenüber kann Potenzial für die persönliche Weiterentwicklung liegen. Die in Amsterdam lebende Künstlerin Marlene Dumas (geb. 1953) ist, neben ihren Gemälden, für ihre Papierarbeiten bekannt, für die sie Tusche, Wasser und gelegentlich Acrylfarbe verwendet. Im Jahr 2015 eröffnete sie die Ausstellung *The Image as a Burden* in Tate Modern Galerie in New York und beschloss die Ausstellung mit Tuscheporträts zu beginnen, die erst aussortiert und aus anderen Serien ausgeschlossen wurden. Die als „Rejects“ betitelte Zeichnungen, die zerrissen, geschnitten, übermalt, übereinandergelegt oder auf andere Weise bearbeitet wurden, nutzte sie zum Ausgangspunkt einer neuen Zeichnungsserie und entwickelte sie zu einem eigenständigen Werk, das von der Künstlerin selbst immer wieder verändert und umgestaltet wird. Wenn ich dieses Beispiel in kunsttherapeutischen Kontext überführe, kann das als eine Ermächtigungsstrategie gesehen werden. Indem die Künstlerin die „unzufriedenstellenden“ Zeichnungen ändert, auf eine Weise zerstört und neu ordnet, können sie neu erlebt werden. Zudem gibt sie, indem sie diese Zeichnungen am Anfang ihrer Ausstellung installiert, ihnen einen besonderen Stellenwert. Gleichzeitig bietet es, auf die Materialebene runtergesetzt, neue Perspektiven auf den unlöschbaren Charakter von Tusche und der Unmöglichkeit einer Korrektur. Es eröffnet zudem neue kreative

Möglichkeiten im Umgang mit Fehlern, die wiederum mit den Erfahrungen in realem Leben verknüpft werden und Impulse zur Veränderung aufsetzen können.

Zufall / Kontrolllosigkeit / Autopoiesis

Ein nächstes Thema, das mich beschäftigt hat, bezieht sich auf den Einbezug des Zufalls in den künstlerischen Prozess. In welchem Verhältnis steht der Zufall zu dem Fehler? Wann wird eine aus Versehen abgebildete Spur zu einem „glücklichen“ Zufall und wann zu einem Ungeschick? Um dies zu erfahren habe ich mich auf die fließende autopoietische Qualität der Tusche fokussiert. Ich spritze, tropfe oder streiche Tusche auf nasses Papier, der mit Wasser reagiert und so ihren Weg einschlägt und sich nach eigenen Regeln ausbreitet, undefinierbare Flecken hinterlässt, die Struktur des Blatts hervorbringt, glänzt, langsam vom Papier aufgenommen wird oder schnell das Papier durchbricht. Je nach Art und Weise des Aufeinandertreffens und Zusammenwirkens von Eigenschaften des Papiers und der Tusche beziehungsweise Mischung aus Tusche und Wasser, verwendeten Pinseln und meiner Geste lassen sich eigenwillige Dynamiken des Materials beobachten. Wenn ich das Papier anfeuchte und mit einem in Tusche getränkten Pinsel auf der wässrigen Oberfläche male, kann ich die Entwicklung der Zeichnung nur bedingt steuern und dadurch Zufälle hervorrufen, sie provozieren oder auch einplanen. So sehr dies die Umsetzung einer konkreten Idee behindern kann, so sehr kann es auch die Fantasie anregen und die Weiterentwicklung der Zeichnung konstruktiv beeinflussen. In gewisser Weise übergebe ich die Verantwortung für die Gestaltung der Tusche und gestehe ich ihr damit ihre eigene Wirkungsmacht zu. So können in künstlerischem Prozess autopoietische Momente, die sich durch Unkontrollierbarkeit zeichnen, hervorgerufen werden.

Darüber hinaus ermöglichte mir diese Herangehensweise auch in gewissem Maße zu zögern, die Zeichnung oder ihre Teile umzugestalten beziehungsweise abzuwaschen, wenn ich schnell genug reagieren sollte. Das trug dazu bei, dass ich freier vorgehen konnte und meine Angst, Fehler

zu machen, beseitigt wurde. Indem ich mit dem Pinsel einen Strich ziehe, gebe ich der Tusche einen Impuls, sich weiter auszubreiten und je nach Wassermenge, Struktur der Papieroberfläche, meinem Druck und meiner Handbewegung die Entstehung der Zeichnung weiter zu prägen. Ich gebe der Tusche Zeit, bis das Papier trocknet ist, oder ich reagiere inzwischen, wenn ich sehe, dass dies für die Zeichnung Nutzen bringend wäre. Ich lasse mich so „auf den Dialog mit dem Gegenüber des künstlerischen Materials“ ein, um hier Karin Dannecker zu zitieren, um so eine Erwartungshaltung gegenüber dem Unvorhersehbaren entwickeln zu können. (Dannecker, 2003, S. 11) Übertragen in der Kunsttherapie ist gerade diese Haltung, dass etwas Unerwartetes geschehen kann für die Ungewissheit des therapeutischen Prozesses wichtig, um solche Situationen aushalten und Menschen mit einer grundlegenden Offenheit begegnen zu können.

Störung / Irritation

Die Verbindung aus Tusche, Wasser und dünnem Chinapapier (30g/qm) forderte mich heraus und führte zu den überraschenden Aspekten in der Gestaltung. Das Zeichnen auf dem weißen, weichen und lichtdurchlässigen Chinapapier unterschied sich deutlich von dem Zeichnen auf dem nicht transparenten Kupferdruckkarton und Aquarellpapier, die stark saugfähigen Charakter haben. Die letzteren habe ich oft in meiner künstlerischen Praxis benutzt und ich wusste, wie ich die raue, einzigartige Oberfläche des Aquarellpapiers oder den sanften Beigeton des Kupferdruckkartons produktiv für meine Zeichnung machen kann. Darüber hinaus war eine Korrektur weitgehend möglich, wenn ich schnell reagierte und die Ausbreitungsrichtung und -art der Tuschespur beeinflusste oder ihn ganz oder teilweise wegusch. Das Gestalten auf chinesischem Papier erforderte eine andere Herangehensweise. Je gesättigter der Pinsel, desto unkontrollierter und schneller breitet sich der Tuschespur aus. Das Malen auf dem Wasser ist überhaupt nicht möglich, da das Papier sofort am Untergrund haftet und transparent wie Glas wird. Der Prozess erforderte höchste Konzentration, da selbst die kleinste Korrektur nicht möglich war, weil das Papier wahnsinnig sensibel darauf reagierte. Selbst wenn ich bestimmte Teile des Bildes mit

dunkleren Tönen übermalte, wurden die Schichten nach dem Trocknen sichtbar, sodass es keine Möglichkeit gab, die kleinsten Fehler und Tuscheflecken zu verbergen. Die Eigengesetzlichkeit des Materials kam hier in vollem Licht zum Vorschein.

Nachdem ich mit meiner Forschung nicht weiterkam, wurde mir klar, dass ich mich nicht auf die Beschränkungen des Materials fokussieren soll, sondern darauf, was das Material kann. Bei jedem Papier gibt es verschiedene Möglichkeiten mit der Tusche darauf zu malen und zu arbeiten. Zunächst müsste ich mehr über den Prozess des Malens mit der Tusche auf Chinapapier, seine Möglichkeiten und Grenzen, aber auch über eigene Unfähigkeit erfahren, die Idee aus meinem Kopf umzusetzen und zu Papier zu bringen. Zu Beginn, um mich den Qualitäten des Papiers anzunähern, war es notwendig zu vergessen, wie ich vorher gemalt habe. Ich erkundete die Eigenschaften des Papiers und wie es sich in Verbindung mit Tusche verhält. Ich nahm wahr, dass Chinapapier nicht nur lichtdurchlässig, sondern auch Tuschedurchlässig ist. Da die Transparenz des Papiers mich beim Zeichnen störte, legte ich ein weißes Stück Papier darunter, auf das dann die Zeichnung übertragen wurde, weil die Tusche das chinesische Papier durchbrach. Dann fiel mir ein, dass ich das Papier falten, zusammenlegen und zwei Zeichnungen auf einmal anfertigen könnte. Beim Mehrfachfalten entstehen gleichzeitig mehrere Zeichnungen, die sich leicht voneinander unterscheiden. Mit jeder neuen Schicht wurden Zeichnungen reduziert, weil sich weniger Teile durchgedrückt haben, bis schließlich nichts mehr durchgedrückt wird. Das Überraschende war, dass ich nie genau wusste, welche Teile der Zeichnung auf welche Weise durchgedrungen wurden. Wenn ich das Papier entfaltete, habe ich das, was entstanden ist, als Impuls benutzt um weiter daran zu arbeiten, oder ich übernahm die Zeichnungen so, wie sie geworden sind. Ich konnte sie entlang der Kanten, an denen das Papier gefaltet wurde, oder auf andere Weise ausschneiden und so die Komposition ändern. Außerdem hat Chinapapier zwei verschiedene Seitenoberfläche, eine raue und eine glatte, sodass die Gestaltung von beiden Seiten betrachtet werden kann und sich in unterschiedlicher Weise

zeigt. So hatte ich in einem Zug mehrere Zeichnungen auf denen ich weiter experimentieren konnte. „Eine Irritation, zunächst als Störfaktor wahrgenommen, kann demnach zu einer Öffnung von Prozessen führen.“ (Hopf, 2021, S. 84 - 85)

Bild 3



6

4.2. Zusammentragen der Ergebnisse aus den Beobachtungen

Die Fragestellung: *Welche besonderen Aspekte des Materials in der Arbeit mit Tusche könnten therapeutisch nützlich gemacht werden, gibt vor, welche Aspekte im Datenmaterial von Interesse sind.* Die verschriftlichten

⁶ Bild 3: Tusche und Chinapapier: Es handelt sich bei diesen beiden Zeichnungen im weiteren Sinne um Kopien der ursprünglichen „Original“-Zeichnung, die sich durch zusammenfallen des Papiers durchgedruckt haben. Anschließend wurden sie bearbeitet.

Beobachtungen aus dem Forschungstagebuch habe ich in eine reduzierte Form gebracht, indem ich nur die inhaltstragenden Bestandteile beibehalten habe. Sich aufeinander beziehende oder inhaltsgleiche Aspekte werden zusammengefasst und in eine Kategorie wiedergegeben. Entsprechende Textstellen habe ich dann der gebildeten Kategorie zugeordnet, also kodiert. Die Textstellen im Datenmaterial, die nicht in die zuvor gebildete Kategorie gepasst haben, habe ich einer neu gebildeten Kategorie zugeordnet. So habe ich ein erstes Kategoriensystem gebaut, das sich auf die Qualitäten der Tusche bezieht.⁷ Das Ziel war es herauszufinden, welche spezifischen Aspekte in der Arbeit mit Tusche sich überhaupt in den Beobachtungen gezeigt haben. Nach der Erarbeitung von ungefähr einem Drittel Datenmaterial habe ich acht Kategorien gebildet, die dann in zwei Hauptkategorien zusammengefasst wurden: eine, die auf die materiellen Eigenschaften der Tusche bezogen ist, und die andere, die sich auf dem Umgang mit dem Material bezieht. Das restliche Datenmaterial habe ich dann anhand dieser Kategorien verarbeitet.

Auf diese Weise gewonnene Ergebnisse wurden dann benutzt um ein neues Kategoriensystem zu bilden, das das Datenmaterial personenspezifisch untersucht.⁸ Das subjektive Erleben der Proband:innen wird unter dem Blickwinkel von Handlungen und Interaktion mit dem Material und in Bezug auf seine spezifischen Qualitäten, die sich aus dem ersten Kategoriensystem ergeben haben, untersucht. Um herauszufinden, welche Aspekte therapeutisch wirksam sein könnten, wurden zum einen, die Wahrnehmungen der Proband:innen beschrieben, und das, was sie in der Arbeit mit Tusche erlebten, und zum anderen, die Handlungen die sie mit der Tusche unternommen haben. Im nächsten Schritt wird dann versucht, die Frage: *Wie könnte eine Intervention mit Tusche aussehen*, reflexiv anhand von Erfahrungen und Ergebnissen ersten zwei Schritten zu beantworten. Ein vereinfachtes Schema zur Verdeutlichung sieht so aus:

⁷ Siehe Anhang: *Kategoriensystem I*

⁸ Siehe Anhang: *Kategoriensystem II*

1. Kategoriensystem



Ergebnisse



2. Kategoriensystem



Ergebnisse



Intervention

4.2.2. Ergebnisse der Beobachtungen

4.2.3. Ergebnisse Probandin 1

Bezüglich der **Farbe von Tusche** erlebte die Probandin 1 das Gefühl, die Kontrolle über die Zeichnung zu haben. Besonders beeindruckt hat sie, wie viele Abstufungen von Grau bis hin zu tiefem Schwarz es gibt, und so zögerte sie nicht, die gewünschte Farbintensität selbst zu erzeugen. Zuerst malte sie in hellen Grautönen, dann schuf sie durch die Zugabe von immer mehr Tusche dunklere Bereiche. Sie beschrieb voller Freude, wie es ihr gelang durch die allmähliche Intensivierung der Farbe gleichzeitig die hellen Flächen zu erhalten.

In Bezug auf die **Beständigkeit der Tusche** reagierte die Probandin 1 sehr emotional. Die Wiederbegegnung mit der Tusche und das Bewusstsein um ihren unauslöschlichen Charakter riefen die unangenehmen Erinnerungen aus ihrer Kindheit wach. Sie verspürte Angst und Aufregung, die sich in einer deutlichen körperlichen Anspannung äußerten und in den unsicheren Bewegungen, die sich erst langsam entspannten.

Dank **Eigenaktivität von Tusche und ihrer flüssigen Qualität** war es bei der nächsten, zweiten Intervention mit Tusche, möglich die Erfahrung von

Spontanität zu machen. Dies geschah, als sie es „wagte“, das ganze Blatt nass zu machen und darauf zu malen. Beim dritten und letzten Mal äußerte sie, dass sie lieber kontrolliert an die Malerei herangeht. Nachdem sie sich im Umgang mit der Tusche sicherer geworden war, konnte sie ihre Idee mit sorgfältigen, genau geplanten Strichen und einem leicht angefeuchteten Pinsel, um ein Auslaufen zu verhindern, umsetzen. So behielt sie die Kontrolle und bändigte das Material. Außerdem blieb sie lange Zeit auf das Zeichnen fokussiert, ohne die üblichen Pausen zu machen, was ein Zeichnen dafür war, dass sie weniger Anstrengung brauchte.

Generell zur Arbeit mit der Tusche äußerte sie sich positiv. Es macht ihr Spaß, obwohl sie nie damit gerechnet hätte. Der Prozess der Herstellung flüssiger Tusche gefiel ihr sehr, weil er ihr ein Gefühl der Meditation vermittelte.

Bild 4



⁹ Bild 4: Probandin 1 (siehe Kapitel 4.3.2 Exkurs: Vom glücklichen Zufall. Die Erfahrung mit Frau M.): Die Probandin lässt sich auf das Malen auf nassem Papier ein und erlebt die Spontanität im Handeln. Aus den willkürlichen Bewegungen und der Ausbreitung von Tusche auf dem Papier entsteht eine Form, die sie an eine Palme erinnerte, durch deren Blätter die Sonne bricht. Auch wenn sie sich für die Zeichnung nicht verantwortlich fühlt und das Ereignis dem Zufall zuschreibt, übernimmt sie das Motiv der Palme und setzt es in weiteren Gestaltungen in den darauffolgenden Sitzungen um.

4.2.4. Ergebnisse Probandin 2 ¹⁰

Die Probandin 2 ist Künstlerin und daher für den Umgang mit der Tusche sensibilisiert. Obwohl sie seit Jahren keine Berührung mehr mit diesem Material hatte, arbeitete sie gern mit schwarzer Tusche, deren Potenzial für **Transparenz** sie gut zu nutzen wusste. Jedoch fühlte sie sich durch Eigenschaften eines von drei Papieren eingeschränkt, da seine Struktur die Zeichnung stark beeinflusst hatte.

Zur Kategorie **Beständigkeit der Tusche** lässt sich Neugier und der Wunsch der Probandin zum Ausprobieren und Experimentieren sehen. In Beschreibung ihres Vorgehens zeigt sich die Spontaneität im Handeln. Durch kreative Handhabung und Umdrehen des Papiers, kam sie ins Spielen. Sie war nicht davon abgeneigt, die Tuschespuren abzuwaschen und sie immer wieder neu aufzusetzen. Obwohl der Akt des Waschens sie lächelnd als Zerstörung bezeichnet: „bei mir ist alles Destruktion“, habe ich keine Irritation wahrgenommen, sondern eine Grundlegende Offenheit für das, was dadurch zufällig entstanden ist.

Sie nimmt **die Farben(variabilität)** von beiden Tuschen wahr und ist über den Farbunterschied, der auf dem Papier zu sehen war, überrascht. Zeitgleich empfand sie die Spuren von fester Tusche als ästhetisch viel schöner und organischer. Die durch das Waschen zufällig entstandenen Grauflecken bezieht sie dann in den weiteren Gestaltungsprozess mit ein. Dank **der flüssigen Qualität** von Tusche wurde die Entstehung von Zeichnung initiiert. Die Probandin übernimmt entstandene Flecken, die sich durch das dünne Chinapapier durchgedrängt haben, und nützt sie als Impuls, um eine Zeichnung zu beginnen. Sie ist begeistert von der **Eigenaktivität** der Tusche und der Art und Weise, wie sie sich auf der Oberfläche verteilt, weshalb sie das neue Papier ablehnt. Sie zeigt Offenheit für das, was sich in dem

¹⁰ Die Probandin spricht kein Deutsch, weshalb ich ihre Aussagen ins Deutsche übersetzt habe

Prozess entwickelt. Gleichzeitig entstehen dadurch Assoziationen, auf die sie mit Akzeptanz reagiert.

Was die **Arbeit mit Tusche im Allgemeinen** angeht, erlebte die Probandin Freude, denn das Malen hat sie in die Vergangenheit zurückversetzt. Sie ist erstaunt, wie nach so vielen Jahre, in denen sie nicht gemalt hat, trotzdem alle Erfahrungen noch lebendig sind, und sich in der Körperhaltung offenbaren. In Bezug auf ein Thema äußerte sie sich zwiespältig. Zum einen hätte ihr es mehr Spaß gemacht, wenn es ein Thema gegeben hätte, zum anderen zeigte sie Bedenken über mögliche Enttäuschungen aufgrund ihres hohen Anspruches, den sie wahrscheinlich in dem Fall haben würde. Sie beschreibt keine Vorstellung oder Idee für die Zeichnung gehabt zu haben, und dass, alles in dem Moment entstanden ist. Sie teilte mit, dass sie „eher ein Pastell -Typ ist“, weil sie für das Malen mit Pastellkreiden keine Werkzeuge braucht, sondern nur ihre Hände.

Bild 5



¹¹ Bild 5: Probandin 2: Tusche und Aquarell-Papier: Auf der Zeichnung wird sichtbar, wie sich zwei verschiedene Tuschearten unterschiedlich auf dem Papier widerspiegeln. Durch Irritationen und den Versuch, sie abzuwaschen, entstehen zunächst Flecken, die dann Teil der Zeichnung werden.

4.2.5. Ergebnisse Proband 3

Proband 3 beschreibt viel die Handlungen, die er mit dem Material vorgenommen hat, reagiert wenig emotional und zum Großteil kognitiv auf die Qualitäten von Tusche und darauf, was sich in dem Prozess vollzogen hat. In der Wahrnehmung von der **Flüssigkeitsqualität der Tusche und ihre Fähigkeit zur Autopoiesis** zeigte sich die Person ambivalent und äußerte sich am ausführlichsten. Er mochte die Möglichkeit, dass sich die Ideen während des Tuns entwickeln können. Die einzige Sorge am Anfang bezog sich darauf, was er überhaupt zeichnen könnte. Er behauptete, dass man beim Zeichnen mit dem Bleistift genau wissen müsse, was man zeichnen will. Spannend war es eben, dass er der Einzige von vier Proband:innen ist, der auch mit dem Bambus gezeichnet hat. Vermutlich vermittelte ihm das die Sicherheit, wegen Ähnlichkeiten mit dem Bleistift, mit dem er ab und zu gezeichnet hat, und mit seinen Eigenschaften vertraut ist. Erst nach und nach führte er das Zeichnen auf nassem Papier oder das Überstreichen der Zeichnung mit einem wassergetränkten Pinsel ein, wodurch neue Formen entstehen konnten. Tuschezeichnen auf Chinapapier fand er schwierig zu händeln. Zudem wirkte er von dem durch Wasser zerknittertes Papier leicht irritiert. Das Bedürfnis, die Linienstriche zu kontrollieren, ließ erst langsam nach. Das Bedürfnis nach der Kontrolle zeigte sich auch in dem Versuch, den Trocknungsvorgang und das Aussehen der Zeichnung danach, zu beeinflussen. Allmählich begann er Tusche auf das Papier zu spritzen und mit der Tusche zu spielen.

Das Spielerische kommt besonders in Bezug auf das Potential von Tusche für **Transparenz und Opazität** zum Tragen. Durch Zusammentreffen verdünnter Tusche und großporiger Papieroberfläche wird der Impuls für weiteres Gestalten gegeben. Mit ständiger Zugabe von Wasser und Tusche erfährt er Einschränkungen des Materials. Zur Kategorie **Beständigkeit** beschreibt der Proband nochmal den Wunsch und die Schwierigkeiten Linienstriche zu kontrollieren, weil sie sich in Wasser auf dem nassen Blatt lösten. Die Abwesenheit anderen **Farben** beschreibt er als entlastend, weil

„man nicht über Farbe nachdenken muss“. Er nimmt wahr, dass er auch mit hellen Elementen zeichnen und die Konturen schaffen kann, in dem er die Weiße des Blattes nutzt. Der Proband erfährt, dass man bei der Verwendung von Tusche aufmerksam sein muss, denn es „wird schnell alles dunkel.“

Generell über Tusche sagte er, dass es Spaß gemacht habe, obwohl er es nicht erwartet hätte. Da er nicht aus der Kunst kommt und Tusche für ihn mehr oder weniger ein Fremdmaterial ist, war alles, was er im Schaffensprozess erlebte, für ihn eine neue Erfahrung. Kein Thema oder Zielvorstellung von Zeichnung zu haben, ermöglichte ihm sich auf dem Experimentieren und Ausprobieren mit dem Material einzulassen. Am Ende entdeckte der Proband für sich in „dem Chaotischen“ und der Wildheit von Tusche die Schönheit, was er mit den Worten: „Das Wilde und das Chaotische bringt den Charm am Ende“, zum Ausdruck brachte.

Bild 6



¹² Bild 6: Proband 3: Tusche und Aquarell-Papier: 25 x 33 cm: Wiederholte Pinselstriche schaffen Sicherheit im Umgang mit der Tusche und eröffnen Raum für neue Entdeckungen und Möglichkeiten, das Potenzial des Materials auszuschöpfen.

4.2.6. Ergebnisse Probandin 4

Die Probandin 4 ist Kommunikationsdesignerin und daher mit Tusche vertraut. Bezüglich der Kategorie **Beständigkeit**, schien sie im freien Gestaltungsprozess von dem unlöslichen Charakter der Tusche nicht eingeschränkt zu sein, aber sie machte sich Sorgen nicht das Gesicht anzufassen, denn „es geht nie wieder ab“. Zur Kategorie **Farbe/Variabilität** äußerte sich die Probandin widersprüchlich. Einerseits fühlte sie sich erleichtert, weil „es dunkel ist und sein darf“ und wird enttäuscht, weil die Tusche nach dem Trocknen heller und den Kontrast schwächer geworden ist. Andererseits freut sie sich über Aufspaltung der Tusche in unterschiedliche Nuancen und wünscht sie sich mehr Farbe. Sie stellt fest, dass sie in dem nächsten Schritt mit den Farben darauf malen möchte.

In Bezug auf **flüssiger Qualität der Tusche und ihre Fähigkeit zur Autopoiesis** reagierte die Probandin experimentierfreudig. Sie klopfte mit den Pinseln gegeneinander oder spritzte Tusche mit den Fingern, hob das Papier an und ließ die Tusche fließen und zeichnete alles mit ihrem Handy auf. Sie berichtete, dass die Tusche, die sich an der Stelle ausbreitete, an der sich das Wasser befunden hatte, sie an das durch den Körper fließende Blut erinnerte. Die durch Abtupfen von Farbe entstandenen Formationen lösten ebenfalls verschiedene Assoziationen aus. Sie erlebte unangenehme Gefühle verbunden mit Klecks und Pfützen, die durch das Ausfließen und Verschütten von Tusche verursacht wurden. Die Person beschrieb Körpererfahrungen als sie das Papier bewegte und die darauf angesammelte Flüssigkeit hin und her schwappte. Zudem beschrieb sie den Prozess als „ein Dialog“ mit der Tusche, weil sie immer wieder, wenn sie etwas gezeichnet hat, wartete und beobachtete, wie sich eine Tuschespur ausbreitet und dann darauf reagieren konnte.

Generell zur Tusche sagte sie, dass sie neues Lieblingsmaterial habe. Der Herstellungsprozess flüssiger Tusche und ihre Geschichte gefiel ihr ebenfalls gut. Sie entschied sich für die Abstraktion, weil sie befürchtete, dass das

Malen von etwas Konkretem zu großer Frustration führen könnte. Außerdem beschrieb sie, dass sie eine teilweise Kontrolle über die Zeichnung hatte und dass es ihr gefiel, dass sowohl Grob- als auch Feinarbeiten möglich waren und auch Zufälligkeiten berücksichtigt werden konnten.

Bild 7



¹³ Bild 7: Probandin 4: 26 x 20 cm: Tusche und Kupferdruckkarton: Die Formen auf der Zeichnung entstehen durch den spielerischen Umgang mit dem Material, das Bewegen, das Umdrehen des Papiers und die achtsame Reaktion auf die Aktivität der Tusche.

4.3. Entwicklung einer kunsttherapeutischen Interventionsmethode

4.3.2. Exkurs: Vom glücklichen Zufall. Erfahrung mit Frau M.

Frau M. begegnete ich im Rahmen des „Montagsateliers“ einer Psychosoziale Kontakt- und Beratungsstelle für chronisch psychisch erkrankte Menschen und Menschen in seelischen Notlagen. Ich durfte sie 6 Monate beim bildnerischen Gestalten sowie bei Nachgesprächen begleiten. In der Zeit bat ich die Intervention mit Tusche drei Male an.

Zunächst wirkte sie zurückhaltend und etwas skeptisch, gleichzeitig hörte sie sich alles aufmerksam an und nahm in der Sitzung aktiv teil, oft jedoch etwas zögernd. Obwohl sie eine Sehbehinderung hatte, war das Basteln von Fädelkarten ihr Hobby. Diese sehr detaillierten und präzise angefertigten Karten trug sie immer bei sich, für den Fall, sagte sie, wenn mein Angebot für sie schwer anzunehmen sei. Wenn das Material nicht vorgegeben war, wählte sie Bunt- oder Filzstifte für ihre Gestaltung, der sie exakt geplant und kontrolliert heranging.

An dem Tag, an dem ich zum ersten Mal die Intervention mit Tusche durchführen wollte, und sie in der vorherigen Sitzung darüber informierte, fand ich sie am Tisch mit den bereits ausgelegten Bastel-Materialien. Sie weigerte sich mit der Tusche zu arbeiten, weil sie, wie sie dann erzählte, in der Kindheit schlechte Erfahrung gemacht hatte. In der Grundschule waren beim Zeichnen und Schreiben mit schwarzer Tusche keine Fehler erlaubt und Klekse und Flecke waren „katastrophal“. Erneute Begegnung mit der Tusche hat diese unangenehmen Erinnerungen und damit verbundene Angst herbeigerufen.

Während ich die Tusche verrieb, erzählte ich über ihre traditionelle Herstellung und Verwendung und es gelang mir so, sie zu entspannen. Besonders faszinierte sie, als ich ihr gezeigt habe, wie sie auf diese Weise die gewünschte Farbtintensität erzeugen kann und dass es viele Grautöne bis

hin zu tiefem Schwarz gibt. Damit waren die Sorgen, die sie vor der Sitzung hatte, gemildert und sie ließ sich darauf ein, die Tusche zu verreiben. Währenddessen demonstrierte ich einige Möglichkeiten der Handhabung der Tusche, verschiedener Pinseltypen, außerdem Nass-in-Nass-Technik und Malen auf Wasser. Obwohl sie sich nicht traute, verschiedene Möglichkeiten auszuprobieren, und auf ihre gewohnte Weise an das Zeichnen heranging, verwendete sie ein für sie feindseliges Material. Ich empfand es als großen Erfolg, dass sie sich überhaupt auf den Prozess eingelassen und längst verwurzelte und neu erwachte Ängste überwunden hat. „Der Mut, auch das Scheitern am Material zu erproben und vor allem auch auszuhalten, fördert Wachstum und Autonomie“ (Spreti, 2018, S. 546) Von den drei Bildern, die sie gemalt hatte, zeigte das erste deutliche Anzeichen unsicherer Bewegungen, die sich in den folgenden Bildern langsam entspannten. Auf letzteres war sie am stolzesten, weil es ihr gelang, durch das übereinander Malen von zwei Schichten, Pläne und Tiefe zu zeigen. Danach erklärte sie freudig, dass sie sich mit der Tusche „versöhnt“ hat.

50

Bei der zweiten Intervention mit der Tusche, die einige Wochen später stattfand, gelang es ihr, in einen Flow des Gestaltens zu kommen. Sobald sie Platz genommen hatte, zog sie den Stein, der in der Mitte des Tisches stand, zu sich und begann, die Tusche zu reiben. Sie malte auf mehreren Blätter Pflanzen und Landschaften, die sie an den Urlaub erinnerten, aus dem sie gerade zurückgekehrt war. Ein wichtiger Wendepunkt geschah als sie „sich getraut hatte“, wie sie sich später äußerte, das ganze Blatt nass zu machen und darauf zu malen. Frau M. machte ein paar sanfte Striche mit einfachen Handbewegungen und der Rest geschah ganz von selbst. Es entstand das Bild einer Palme, durch deren Blätter die Sonne bricht.¹⁴ Obwohl ganz zufrieden mit dem Bild erklärte sie später, dass das „ein glücklicher Zufall war.“

Frau M. litt unter rigiden Internalisierungen und war kaum noch in der Lage zu einem spontanen Erleben. Sie begann immer mit den festen

¹⁴ Bild 4: siehe Kapitel 4.2.3. (Ergebnisse Probandin 1)

Bildvorstellungen zu malen, die sie dann umzusetzen versuchte. Für sie war Glück oder Zufall für das Gelingen des Bildes verantwortlich. Wenn die Quelle der Zeichnung der Zufall ist, dann kommt hier die Handlungsmacht der Tusche zur Erscheinung und wird zum Koautor in dem kunsttherapeutischen Prozess. Fließende Materialität der Tusche initiiert Spontanität in künstlerischem Handeln und beeinflusst die Entstehung des Bildes. Eine spontane Bildentstehung ist durch Eigengesetzlichkeit des Materials und die Assoziation der Plötzlichkeit gekennzeichnet. Das lateinische *sponte* bedeutet *aus eigenem Antrieb, von selbst, freiwillig*. Damit ist die Spontanität dem Begriff Selbsttätigkeit gleichgesetzt. (vgl. Weltzien, 2011) Die Erfahrung von Spontanität oder bei d'Elia (2015, 22) „sich spontan präsentierende Wildheit“ kann als das Ergebnis einer positiven Entwicklung und eine Ressource gesehen werden, da sie sich von lähmenden Hemmungen befreien konnte. Spontanes Gestalten ist so zu einem Instrument im therapeutischen Prozess geworden, weil es das Erleben einer anderen neuen Erfahrung ermöglicht hat.

Diesen fruchtbaren Moment in dem kunsttherapeutischen Prozess, wenn etwas Neues, entsteht bezeichnet Frohoff (2023) als *Kairos*. In der griechischen Mythologie ist Kairos die personifizierte Gottheit für den günstigen Zeitpunkt einer Entscheidung. (etym. altgriechisch *Καιρός* *Kairós*, deutsch „das rechte Maß, die gute Gelegenheit“) Kairos bezieht sich auf unvorhersehbare, unplanbare Momente in der Zeit, in den sich plötzlich entscheidende, vielleicht lang ersehnte Augenblicke für Entwicklung eröffnen. Der Begriff Kairos auf dem Moment der spontanen Bildentstehung zu beziehen, soll auf die Chancen und Möglichkeiten des Materials und seiner Eigendynamik im kunsttherapeutischen Prozess aufzeigen.

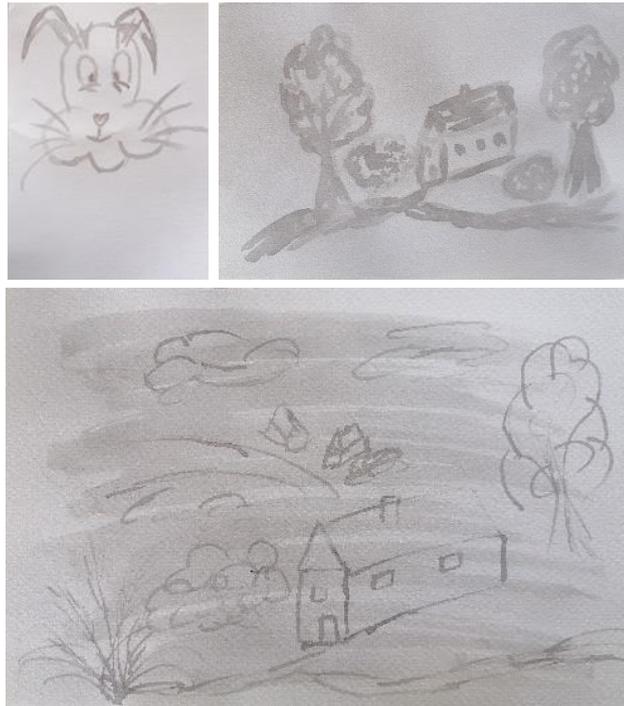
Bei der dritten und der letzten Intervention mit Tusche hatte Frau M. ein neues Papier genommen, das sich von den anderen sehr unterschied. Die Leichtigkeit des dünnen, durchsichtigen Chinapapiers ließ es fragil wirken. Dennoch erkannte sie, dass es nicht so einfach reißt, was sie positiv überrascht hat. Sie begab sich behutsam in den Malprozess hinein und blieb lange Zeit fokussiert, ohne übliche Pausen einzulegen. Obwohl jeder

Pinselstrich durchgedacht und jede Tuschespur aufmerksam mit leicht getränktem Pinsel aufgetragen war, konnte man nichts von unsicheren Bewegungen erster Zeichnungen sehen. Im ersten Augenblick war ich, um ehrlich zu sein, etwas enttäuscht, weil Frau M. mit ihrer spontanen Malerei auf unserem Papier nicht weitermachen wollte. Dann erschien vor meinen Augen das Bild einer Landschaft mit Palmen. Das spontan im „richtigen Zeitpunkt“ entstandene Bild der Palme gefiel ihr so sehr, dass sie das Motiv in dieser Sitzung wiederholte. Außerdem äußerte sie das Bedürfnis, mit der Tusche zu Hause alleine zu arbeiten.

In der nächsten Sitzung, in der wir uns das letzte Mal getroffen haben, war die Idee, noch einmal auf die Bilder zurückzublicken, die in den vergangenen Monaten entstanden sind. Sie sollte die Bilder auswählen, welche für sie von Bedeutung waren, um diese auf neue Weise auf einem neuen Blatt zu gestalten. Nachdem sie eine Auswahl getroffen hatte, kehrte sie zu ihrem Lieblingsmaterial, den Buntstiften, zurück und begann mit dem Zeichnen. Auf der Zeichnung waren auf jedem Seitenblatt zwei Palmen zu sehen, die einen erheblichen Teil der Papieroberfläche einnahmen und das Motiv (einen Hut) in der Mitte dazwischen umschlossen und zu schützen schienen. Ohne es weiter zu deuten, wage ich zu glauben, dass die Palme zu einer persönlichen Bildmetapher für sie geworden ist, die nach dem therapeutischen Prozess weiterwirkt.¹⁵

¹⁵ Vgl. Frohoff, 2023, S. 48

Bild 8



16

Bild 9

53



17

4.3.3. Tusche als kunsttherapeutische Intervention

¹⁶ Bild 8: Tusche und Aquarell-Papier: Die Zeichnungen, die Frau M. in der ersten Intervention mit Tusche gestaltet hat.

¹⁷ Bild 9: Tusche und Chinapapier: Das Bild ist in der dritten Intervention mit Tusche entstanden.

Rahmung

Unter kunsttherapeutischen Interventionen sind therapeutische Vorgehensweise mit künstlerischen Materialien zu verstehen, welche den Klient:innen oder Patient:innen vorgeschlagen werden. Gestaltung des therapeutischen Angebots berücksichtigt ihre Bedürfnisse und Anliegen und ist als Rahmung auf das Anwendungsfeld zugeschnitten. Zu Rahmungen der Kunsttherapie gehören strukturierte Anleitungen und durchdachte Material- und Themenvorschläge ebenso wie offene Angebote mit freier Material- und Themenwahl. Bezüglich des Zeitpunkts des kunsttherapeutischen Prozesses, in dem Rahmungen eingesetzt werden, unterscheidet Hopf (2017) ein „Vorgehen des Kunsttherapeuten“, und „Nachgehen des Kunsttherapeuten“, verstanden als „Vor-dem-Patienten-Gehen“ und „Nach-dem-Patienten-Gehen“. (ebd. S. 107) Das erste entspricht einer strukturierten Intervention, während das Zweite bei der offenen Intervention stattfindet. (vgl. Hopf, 2017)

Hier handelt es sich um eine Variante der offenen Vorgehensweise. Obwohl das Material, Tusche, vorgegeben ist, liegt der Fokus auf dem Erlebnis mit dem Material und Ausprobieren des künstlerischen Handelns und nicht auf der Schaffung einer bestimmten Form oder dem Befolgen bestimmter Schritte. Besonders wichtig ist es, mit den Eigenschaften und dem physikalischen Verhalten des Materials zu spielen, um herauszufinden, wie das Material manipuliert werden kann, aber auch das Material zu respektieren und sich ihm anzupassen. Zudem wurde die Intervention Anwendungsbereich-unspezifisch untersucht. Eine Frage, die weiter untersucht werden könnte, lautet: Für wen ist die Intervention besonders geeignet und für wen eher nicht? Eine Weiterentwicklung der Intervention entsprechend einem spezifischen Anwendungsfeld könnte das Thema einer neuen Forschung sein.

Zielsetzung

Ein zentrales Anliegen der Intervention ist es, den üblichen ergebnisorientierten Materialeinsatz zu überwinden und den Fokus auf den

künstlerischen Prozess zu verlagern, aus dem sich eigene Themen und Motive entwickeln können. Beim Spielen mit Kunstmaterialien gelangen Menschen in einen nicht zielgerichteten Modus. Zielfreiheit reduziert Stress. Das Erleben von Spaß, Lust und Freude schafft einen sicheren „als ob“ Raum, in dem die Verhaltensmuster der Klient:innen sicher besprochen und erneut erprobt werden können. Ein als Kunstform verstandenes Ausprobieren ist für den Selbstaussdruck und die Erweiterung eigenen Handlungsrepertoires wichtig und kann helfen in Zeiten des Wandels die Kontrolle zurückzugewinnen oder zu behalten. Durch die Erfahrung von eigener Kreativität und Produktivität wird das Selbstwirksamkeitserleben gefördert. (vgl. Koch & Martin, 2017) Um die Klient:innen zu motivieren, ihre Gefühle und Fragen durch die Auseinandersetzung mit dem Material zu entdecken und zu vertiefen, ist es wichtig, eine Atmosphäre zu schaffen, die Sicherheit vermittelt, damit die Schwelle von einer zielgerichteten, künstlerischen Tätigkeit zu einem zweckfreien künstlerischem Handeln überwunden werden kann.

Struktur

Der Einführungsteil und das Einfließen der Geschichte und der Herstellungsprozess flüssiger Tusche in die Intervention kann sinnvoll sein, um Interesse und Motivation bei den Teilnehmer:innen zu wecken. Dies erwies sich als hilfreich um etwaige Ängste oder Hemmungen gegenüber dem Material zu überwinden, ebenso wie das Aufzeigen einiger Möglichkeiten zu seiner Verwendung.¹⁸ „Als Intervention ist jede therapeutisch relevante Entscheidung bezüglich des Geschehens (also auch der bewusste Verzicht auf einen aktiven Eingriff!) anzusehen. Therapeutisch relevant wird eine Maßnahme aber lediglich in Hinblick auf ihre Wirkung und ihre Zieldimensionen. Eine Intervention kann deshalb im Charakter z. B. durchaus didaktisch sein, so lange sie im Effekt therapeutisch ist.“ (d’Elia, 2015, S. 25) Eine empathische Anleitung zum Umgang mit Material und „schrittweise lockernde Übungen oder das Lehren von Zufallstechniken

¹⁸ Siehe das Kapitel 4.1.1. (Kontext, Setting, Material)

könnten hier zum gegebenen Zeitpunkt ein methodisches Vorgehen zur Unterstützung exploratives Verhalten und des Eingehens von Risiken sein.” (ebd. S. 22)

Um den Handlungsspielraum der Klient:innen durch die Begrenzung der vielfältigen Materialauswahl nicht einzuschränken, wurden sie ermuntert mit dem Material zu spielen und experimentieren um herauszufinden welche Techniken geeignet sein könnten und ob es gespritzt, getropft, verdünnt, getupft, abgewischt oder vielleicht ohne Werkzeug verwendet werden kann. Die Möglichkeit des abstrakten Gestaltens soll die Frustrationen vermeiden, hinsichtlich der Schwierigkeiten, die in der Umsetzung einer konkreten Zielvorstellung auftreten könnten. Die hohen Ansprüche, die oft mit einer konkreten Darstellung einhergehen, können so abgemildert und die Aufmerksamkeit auf das Erleben gerichtet werden.

In der letzten Phase, wenn der künstlerische Prozess zu Ende geht, erfolgt eine abschließende Reflexion. Der Fokus sollte weiterhin auf der sinnlichen und ästhetischen Erfahrung des Materials und Erfahrungen während des Gestaltungsprozesses liegen. Die Frage, was und wie sie etwas getan haben und was sie dabei erlebt haben, kann Klient:innen dabei helfen, ihre Erfahrungen zu beschreiben. Die Intervention ist im Einzelkontakt wie in Gruppensetting möglich durchzuführen. Dazu sind 90-Minütigen Sitzungen vorgesehen, die einmalig oder in mehrfachen Treffen stattfinden.

4.3.4. Therapeutische Haltung

Da ich Bildende Künstlerin bin, habe ich einen kunstbasierten Zugang zur Kunsttherapie und nutze künstlerisches Handeln als Grundlage der therapeutischen Praxis. Ich versuche es, den Gestaltungsprozess durch künstlerisches Material und Beziehungsgestaltung anzuregen und zu unterstützen. Ziel ist es, durch Ausprobieren mit künstlerischen Materialien eine Form zu finden und anschließend den Arbeitsprozess mit der

individuellen Biografie der kunstschaffenden Person zu verbinden, um individuelle Perspektiven zu eröffnen.

Ich teile die Annahme der humanistischen Psychologie, dass jeder Mensch die Ressourcen zur eigenständigen Problemlösung in sich trägt, sehe die Klient:innen als Expert:innen für ihre Problemen und übernehme in erster Linie eine unterstützende Rolle. Ich habe einen phänomenologischen Ansatz, der durch den Fokus auf nicht-bewertendes sinnliches Erleben gekennzeichnet ist. Aufmerksamkeit ist auf den „Hier und Jetzt“ Moment und gegenwärtiges Erleben der Klient:innen ausgerichtet. Ich gehe ohne Vorannahmen zur Therapie, denn es ist entscheidend, was der Mensch im Moment des Gestaltens erfährt.

Mein Ziel ist es eine annehmende und entspannte Atmosphäre zu Motivation und Interesse für Erforschung am und mit dem Material zu schaffen. Nur dadurch können Kontaktängste, falls es sie gibt, überwunden oder gemindert werden. Besonders Handeln mit dem unvertrauten oder unbeliebten Material führt oft zur Verunsicherung oder Überforderung bei ungeübten Klient:innen.

„Die primäre therapeutische Aufgabe besteht nun darin, die Berührungsängste des Betroffenen mit Kunst und auch mit Therapie nicht zu übergehen, sondern verstehend darauf zu reagieren.“ (Sprei & Marten, 2018, S. 538) Ich versuche ihnen dabei zu helfen, diese Gefühle zu überwinden, indem ich sie zum Experimentieren ermutige, dafür notwendigen Halt vermittele und auf diese Gefühle achte. Ich stelle meine künstlerische Kompetenz zur Verfügung und unterstütze bei den technischen Fragen und dem Umgang mit dem Material, wenn das gewünscht ist. Ansonsten halte ich mich zurück und nehme es wahr, wenn eine mögliche Irritation entsteht oder wenn die Klient:innen nicht wissen, was oder wie sie weitermachen sollen. Ein weiteres Ziel ist eine Haltung zu entwickeln, die künstlerische Forschungsprozesse unterstützt, damit Klient:innen für sich etwas entdecken, was ihnen vorher noch nicht bekannt war und ihnen neue (ästhetische) Erfahrungen vermittelt.

Es ist notwendig, die Akzeptanz und die Würde des Patienten zu achten. Achtsamkeit bezieht sich auch auf die Akzeptanz der Klient:innen in ihrem gegenwärtigen So-Sein und Beachtung der Würde der Klient:innen durch Vermitteln, dass das, was sie erleben in Ordnung ist. Spreti schreibt: „Reflektierte Akzeptanz und grundsätzliche Wertschätzung des Menschen überhaupt – ob gesund oder krank – sind in jeder menschlichen Begegnung Voraussetzung für eine gelingende Beziehung.“ (Spreti & Marten, 2018, S. 538) Erst wenn eine vertrauensvolle konstruktive Beziehung geschaffen wurde, wird eine Verbindung mit den eigenen Themen und Fragen möglich.

Ressourcenorientierung ist ein weiterer Schwerpunkt meiner kunsttherapeutischen Haltung. Das Ziel ist es, die persönlichen Stärken, Fähigkeiten, Ideen und sozialen Ressourcen der Klienten zu fördern, sie zu unterstützen und ihnen ihre Ressourcen bewusst zu machen. Offenheit und Transparenz sind mir in der Begegnung der Klient:innen wichtig genauso über meine eigenen Möglichkeiten und Grenzen wie eben in der Vermittlung meiner Wahrnehmung über die Fähigkeiten, Grenzen und Bedürfnisse der Klient:innen und auch die Vermittlung des Vertrauens in den Prozess. Flexibilität ist bei der Interventionsgestaltung und -durchführung unerlässlich. Meine Intervention ist immer ein Angebot, die angenommen oder abgelehnt werden kann. Die Struktur der Sitzung soll individuell gestaltet werden. Ich lasse die Klient:innen Zeit zum Ankommen und rahme die Sitzung so, dass am Ende der bildnerischen Arbeit genügend Zeit bleibt, um mit Abstand an das Erlebte und das entstandene Werk zu schauen. Ich biete es an, die Erfahrungen während des Prozesses gemeinsam zu reflektieren und der Therapie zugänglich zu machen. Beim Teilen meiner Wahrnehmung ist mir wichtig nicht zu deuten und bewerten, sondern dabei zu bleiben, was sinnlich wahrnehmbar ist.

5. Diskussion

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse meiner Forschung ausgewertet und interpretiert. Zunächst werden mögliche Herausforderungen und Hindernisse

bei der Arbeit mit Tusche betrachtet, denen Patient:innen oder Klient:innen im kunsttherapeutischen Prozess begegnen können. Ich werde mich auf die Aspekte des Materials beziehen, die in der Arbeit mit der Tusche zu Irritationen führen können oder sich negativ auf den kunsttherapeutischen Prozess auswirken können.

Der Aspekt der *Farbe* wirkt sich in vielerlei Hinsicht auf den Prozess aus. Das Malen mit ausschließlich eine Farbe kann sowohl die Entlastung schaffen als auch einschränken und das Bedürfnis nach mehreren Farben hervorbringen. Über schwarze Farbe von Tusche können sich einige Menschen erfreuen, während für die Anderen hemmend wirken kann. Die *Variabilität* des Aussehens nach dem Trocknen kann die Klient:innen enttäuschen, da das Kontrast und die Farbintensität nachlassen. Damit zusammenhängend wird auch der Aspekt der Zeit einbezogen. Der Trockenvorgang dauert lange und hängt von der Menge des verwendeten Wassers ab, was bei der Planung der Sitzung berücksichtigt werden sollte. Obwohl sich der Prozess des Rührens von Tusche als nützlich und hilfreich gezeigt hat, nimmt auch Dieser viel Zeit in Anspruch. Bei einer 90-minütigen Sitzung fehlt dann die Zeit für das Gestalten. Außerdem fordert Arbeit mit der Tusche, und das kommt vor allem in der Verbindung mit dem Chinapapier zum Vorschein, die Ruhe und Konzentration, weil das Papier ungeheuer sensibel reagiert. In einem Gruppen-Setting könnte dies durch Ablenkung von den anderen Teilnehmer:innen zur Frustration führen. Ebenso kann die flüchtige *fließende Natur* der Tusche und ihre *Fähigkeit zur Autopoiesis* die Umsetzung einer konkreten Idee behindern. Aufgrund ihrer flüssigen Beschaffenheit ist der Verlauf der Tusche wenig zu steuern. Die Kontrollbedürfnisse der kunstunerfahrenen Teilnehmenden, zeigten sich in unterschiedlichen Weisen. Um ein Auslaufen zu vermeiden wurde entweder den Pinsel mit ganz wenig Flüssigkeit getränkt oder es wurde voll auf den Pinsel verzichtet und mit dem Bambus gezeichnet. Der Zeitpunkt des Loslassens kann in unterschiedlichen Zeiten geschehen, weswegen ist es wichtig, die Geduld aufzuweisen und das individuelle Tempo zu respektieren. Eine zusätzliche Irritation kann entstehen, weil das Papier durch viel Wasser zerknittert und

knautscht. Aber auch die starke Struktur des Papiers kann den Prozess stören, zum Beispiel in dem Versuch, das *Potenzial der Tuschetransparenz* auszuschöpfen. Die Forschung hat gezeigt, dass die Art des Papiers, auf dem gezeichnet und gemalt wird, eine wichtige Rolle in der künstlerischen Arbeit mit der Tusche spielt, und dies den Prozess sowohl eingrenzen als auch erweitern kann. Das Bewusstsein für den dauerhaften Charakter von Tusche und die Unmöglichkeit einer Korrektur kann Angstgefühle erzeugen und ebenfalls dem freien spontanen Ausdruck stören. Durch das Auslaufen und Verschütten von Tusche entstehen auch im Raum außerhalb des Zeichnungsrahmens Kleckse und Pfützen. Verbunden mit ihrer *Beständigkeit* ist auch die Sorge, dass Flecken vom Körper, Möbel oder Klamotten nicht weggehen. Eine klare Rahmung der Intervention, eine geeignete Raumvorbereitung und eine einfühlsame Begleitung des Prozesses sind hilfreich um Hemmungen zu senken und Halt in der Arbeit mit Tusche zu vermitteln. Außerdem erleichtert das Zufügen von zusätzlichen Papieren fürs Ausprobieren und das Aufzeigen der Möglichkeiten für die Verwendung des Materials den Einstieg in den Gestaltungsprozess.

Die Analyse der teilnehmenden Beobachtungen ergibt, dass die Vorerfahrung mit dem Material in zweierlei Hinsicht wichtig ist. Zum einen wirkt die spielerische-experimentelle Annäherung an das Material einladend für die Menschen die sich noch nicht in der künstlerischen Arbeit mit der Tusche erprobt haben. Zum anderen ist für Menschen die Beziehung mit diesem Material mit negativen Emotionen belastet ist, eine einfühlsame Einführung in die Möglichkeiten und Grenzen des Materials äußerst wichtig. Bei der ersten Probandin wachen die Erinnerungen an die negativen Erfahrungen auf, die sie daran hinderten, sich auf die Intervention einzulassen und Angstgefühle hervorriefen. Erst durch das hilfreiche Gespräch und gemessene Hilfestellung meinerseits gewann sie den Mut, diese Widerstände zu überwinden. Aber auch künstlerisch- und tuscheerfahrene Personen, und hier schließe ich mich selbst und eigene künstlerische Forschung ein, erlebten Irritationsmomente in der

Auseinandersetzung mit dem Material, die in Verbindung mit dem Materialträger gebracht werden können.

Um künstlerische Leien generell zur Erschaffung eines Kunstwerks zu motivieren, müssen wir das Können der Klient:innen berücksichtigen und Herangehensweisen finden, die im Hinblick auf die jeweilige Situation am besten geeignet sind. Der vor vier Jahren verstorbene Mitbegründer der Expressive Arts Therapy in den 1970er Jahren in den USA (im deutschsprachigen Raum als Intermediale Kunsttherapie bekannt) Paolo Knill formulierte aus den Beobachtungen der Künste aus verschiedenen Kulturen das Prinzip *low skill / high sensitivity*. Es geht darum, dass bei der Arbeit mit künstlerischen Materialien ein geringes Maß an Geschick durch eine hohe Sensibilität für das Material ergänzt werden kann. (vgl. Knill, 2005)

Dieses Konzept ist mir bei der Arbeit mit der Probandin 1 stark aufgefallen. Zu diesem Zeitpunkt forderte mich das Chinapapier in meiner eigenen künstlerischen Forschung heraus, weswegen ich die Befürchtung hatte, dass Frau M. überfordert sein könnte. Aus diesem Grund habe ich es erst in der dritten Sitzung zu den anderen Materialien hinzugefügt. Es geschah genau das Gegenteil. Nachdem ich seine Eigenschaften kurz vorgestellt hatte, um den Einstieg zu erleichtern, ging sie mit den Materialien so sorgfältig um, dass ich ihre präzise Resonanz auf die Materialeigenschaften und auf die Verbindung des chinesischen Papiers und der Tusche würdigte und bewunderte. Die Virtuosität des handwerklichen Geschicks wurde der Sensibilität für das Material untergeordnet.

In der Kategorie *Farbe / Variabilität* sind neben den oben erwähnten Einschränkungen einige positive Auswirkungen festzustellen. Die Wahrnehmung von Möglichkeiten nicht nur Schwarz-Weiß zu malen, sondern auch mit vielen Grautönen, die dazwischen erzeugt werden können, motivierte Probandin 1 zum eigenständigen Handeln, das selbstwirksamkeitsfördernde Erfahrungen vermittelte. Der Probandin 2 lag, aufgrund ihres künstlerischen Hintergrunds, die Tusche- und Monochrommalerei nah. Beim Malen nahm ich keine Irritationen und

Frustrationen wahr, was ich auf ihrer reichhaltigen Vorerfahrung mit diesem Material zurückführte. Trotzdem konnte sie durch Verwendung von zwei Tuschearten neue ästhetische Erfahrungen machen. Absenz anderer Farben kann Entlastung schaffen und gleichzeitig inspirieren, mit Kontrasten zu spielen und neue Wege im Gestalten zu finden. Besonders fruchtbar zeigte sich für Proband 3 der Aspekt des *Transparenzpotenzials* der Tusche. Er konnte das Zusammenwirken von Tusche und der Strukturoberfläche des Papiers sinnvoll nutzen, um die Idee für die Gestaltung zu generieren.

In der Kategorie *Beständigkeit* lassen sich ebenfalls positive Aspekte feststellen. Bevor die Tusche trocknet, ist sie wasserlöslich und lässt sich in gewissem Maße auf dem Papier abwaschen. Dies öffnet die Möglichkeit einer Korrektur, es sei denn es handelt sich um Chinapapier. Durch dafür notwendiges schnelles Reagieren wird der spontane Ausdruck gefördert aber auch der Platz für die zufälligen Momente in der Gestaltung geschaffen. In einer engen Beziehung dazu steht *Eigenaktivität der Tusche* und ihre Fähigkeit zur Autopoiesis. Die *fließende* Materialität und die Resonanz auf die eigenwillige Dynamik von Tusche leiten den Weg in das spontane Handeln und beeinflussen so den kunst/therapeutischen Prozess. Dies kann dazu anregen, sich auf die Ungewissheit des unkontrollierten Zeichnens einzulassen und dadurch mit den Produkten des Zufalls beschert zu werden. Dies ermöglichte Probandin 1 das Selbstwirksamkeitserleben und sie gewann im Umgang mit dem Material den Mut, selbstständig neue Schritte zu gehen. Die Probandin 2 wurde durch die zufällig durchgedruckte Tuscheflecken und ihre Ausbreitung auf dem Paper inspiriert, ein neues Bild zu beginnen. Mit dem achtsamen Reagieren auf die Eigenaktivität der Tusche wurde ihre Kreativität angeregt, die sich außerdem in den Versuchen äußerte, das Fließende in Gang zu setzen und auf seinen Verlauf einzuwirken. Ebenfalls für den Probanden 3 hatte das Fließende ideengebenden Einfluss, obwohl es seinem starken Wunsch nach der Kontrolle nicht entgegenkommt. Die Probandin 4 wurde motiviert, verschiedene Umgangsweisen mit dem Material auszuprobieren und griff außerdem zu den anderen Medien, um mit den Fotos und Videoaufnahmen

den Prozess des Fließens festzuhalten. Sie nahm die Aktivität von Tusche als Teil eines Dialogs wahr, in dem sie beiden in wechselseitiger Resonanz beteiligt waren.

Es hat sich bewährt, die Intervention in mehreren Sitzungen durchzuführen, was der Verlauf der drei Sitzungen mit der Probandin 1 und ihre deutlich veränderte Anstellung zu dem Material veranschaulicht. Alle Proband:innen äußerten sich positiv zur Tusche und vermittelten den Wunsch weiterhin mit diesem Material zu arbeiten. Hier ist es zu beachten, dass das nicht zu bedeuten hat, dass Tusche allen Klient:innen entgegenkommt. Erstens handelt es sich um eine geringe Anzahl an Proband:innen, um so etwas feststellen zu können. Dies wäre selbst aus praktischen Gründen nicht immer möglich. Letztendlich stellt sich die Frage, ob je nach der Problematik genau dieses Material für eine Klientin oder ein Klient die beste Wahl ist, oder ein anderes Material besser geeignet wäre. Es lohnt sich jedoch, dem Einsatz von Tusche in den kunsttherapeutischen Prozessen eine Chance zu geben und Klient:innen für ihre Möglichkeiten und Einschränkungen zu sensibilisieren, denn ihre Potentiale überwiegen die Schwierigkeiten, die in dem künstlerischen Handeln und therapeutischen Prozess auftreten können.

6. Fazit (Beantwortung der Forschungsfragen)

Zusammenfassend lassen sich beim Einsatz von Tusche in der Kunsttherapie sowohl einige Hindernisse als auch Aspekte identifizieren, die eine therapeutische Wirkung begünstigen. Eine sensible Einleitung in die Möglichkeiten des Materials und das Kennenlernen seiner Grenzen können helfen, diese Hürde zu überwinden und sich auf seine Potenziale und Fähigkeiten zu konzentrieren.

Die Auswertung der teilnehmenden Beobachtungen zeigt, dass die Arbeit mit Tusche für Menschen ohne Vorerfahrung mit diesem Material herausfordernd sein kann und eine besondere Aufmerksamkeit zu Beginn, aber auch während der Intervention braucht. Dieser Aspekt ist wichtig für die

Beantwortung meiner zweiten Forschungsfrage: *Wie könnte eine kunsttherapeutische Intervention mit Tusche aussehen?* Ein Einführungsteil mit der Geschichte und dem Herstellungsprozess von Flüssigtusche kann Klient:innen motivieren oder ihnen helfen, Hemmungen gegenüber dem Material zu überwinden. Optimale Zeitaufteilung ist ein weiterer Punkt, der berücksichtigt werden soll. Es soll genug Zeit für den Gestaltungsteil bleiben und es soll mitbedacht werden, da die Arbeiten oft lange trocken müssen. Das Gestalten ohne vorgegebenes Thema kann die Enttäuschungen aufgrund von Schwierigkeiten bei der Ausführung einer konkreten Bildvorstellung und hohen Ansprüche der Klient:innen verhindern. So wird die Aufmerksamkeit auf das Erlebnis, auf die sinnliche und ästhetische Erfahrung des Materials gelenkt, die auch in der abschließenden Reflexion im Mittelpunkt stehen sollen. Eine einfühlsame Begleitung und Betreuung während des Prozesses tragen dazu bei, Hemmschwellen abzubauen und für Stabilität zu sorgen. Es soll eine ruhige Atmosphäre zur Konzentration geschaffen und der Kunsttherapieraum entsprechend vorbereitet werden. Aufgrund der Komplexität und Sensibilität des Materials ist die Intervention für mehrere Wiederholungen gut geeignet.

Ich beantworte nun meine erste Forschungsfrage: *Welche besonderen Aspekte des Materials in der Arbeit mit Tusche könnten therapeutisch nützlich gemacht werden?* In der Kategorie Tuschefarbe lassen sich folgende potenziell therapeutisch wirksame Aspekte zusammenfassen: Die Wahrnehmung der Möglichkeit einer monochromen Malerei kann zum eigenständigen Handeln motivieren und die Selbstwirksamkeit der Klient:innen fördern. Unterschiedliche Schwarztöne bei Verwendung unterschiedlicher Tuschearten tragen zur Vielfalt ästhetischer Erfahrungen bei. Der Verzicht auf andere Farben schafft Entlastung und fördert die Kreativität, was sich am besten in der Ausschöpfung des Potenzials der Tusche für Transparenz, insbesondere in Kombination mit den Papiereigenschaften, widerspiegelt. Der unauslöschliche Charakter der Tusche nach dem Trocknen erfordert eine schnelle und entschlossene körperliche Reaktion und fördert so den spontanen Ausdruck. Aufgrund

dieser Eigenschaft kann die Tusche eine neue kreative Weise im Umgang mit Fehlern eröffnen, die Gefühle der Selbstermächtigung vermitteln, und die Impulse entwickeln, die im Alltag umgesetzt werden können. Die flüssige Qualität der Tusche bahnt den Weg zur Spontanität im künstlerischen Handeln, die das Auftreten autopoetischer Momente begünstigt und so den Einfluss auf den kunsttherapeutischen Prozess nimmt. Das hängt eng mit meiner Unterfrage zusammen: Welchen Einfluss hat das autopoietische Potenzial der Tusche auf den Prozess oder auf das Werk? Mit der vorliegenden Arbeit konnte gezeigt werden, dass die fließende autopoietische Qualität der Tusche die Fantasie und die Kreativität anregen und so auf die Weiterentwicklung der Gestaltung konstruktiv einwirken kann. Ebenfalls kann sie sich durch den Einbezug des Zufalls positiv auf den Verlauf des kunsttherapeutischen Prozesses auswirken. Durch die Eigenaktivität kann Tusche als ein Akteur oder Koautor in dem kunsttherapeutischen Prozess wahrgenommen werden, um so ein „als ob“ Raum für die Entwicklung einer Erwartungshaltung gegenüber dem Unkontrollierbaren und Unvorhersehbaren zu schaffen.

7. Literatur

Autsch, S. & Hornäk, S. (2017): Einleitung: Materialhandlungen. Greifen, Stellen, Legen, Zerstören, Zeigen, Inszenieren. In: Autsch, S. & Hornäk, S. (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln: Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst. Bielefeld: transcript Verlag, 2017, pp. 7-22.

Betensky, M. G. (1995): What do you see? Phenomenology of therapeutic art expression. London and Philadelphia: Jessica Kingsley

Borgdorff, H. (2009). Die Debatte über Forschung in der Kunst. *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*. In: Rey, A., Schöbi, S. (Hrsg.) (2009): *Künstlerische Forschung*. Zürich: Subtexte 03, 23-51.

Brandstätter, Ursula (2013/2012): Ästhetische Erfahrung. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/aesthetische-erfahrung> (letzter Zugriff am 19.12.2021).

Buchholz, M. B. (2013): Wie sich implizites Wissen bei Therapeuten entwickelt: Eine Skizze. In: Geißler, P. & Sassenfeld, A. (Eds.): Therapie & Beratung. Jenseits von Sprache und Denken: Implizite Dimensionen im psychotherapeutischen Geschehen (pp. 25–56). Gießen, Lahn: Psychosozial-Verlag.

Coole, Diana (2014): Der neue Materialismus. Die Ontologie und Politik der Materialisierung. In: Witzgall, Susanne & Stakemeier, Kerstin (Hrsg.): Macht des Materials/Politik der Materialität. Zürich-Berlin: diaphanes

Dannecker, Karin (2003): Die Wirksamkeit der Werte - Ethik in der Kunsttherapie. na.

Dannecker, Karin (2006): Psyche und Ästhetik: die Transformationen der Kunsttherapie. MWV Medizinisch wissenschaftliche Verlagsgesellschaft.

d'Elia, Maria (2015): Kunsttherapie ist (eine) angewandte Kunst. In: Majer, H., Niederreiter, L. & Staroszynski, T. (2015). Kunstbasierte Zugänge zur Kunsttherapie: Potentiale der bildenden Kunst für die kunsttherapeutische Theorie und Praxis. kopaed.

Dodgson J. E. (2023): Phenomenology: Researching the Lived Experience. Journal of Human Lactation. 39(3):385-396.
doi:10.1177/08903344231176453

Dumas, Marlene (2015): Marlene Dumas: Rejects. Tatehots – 5 Februar 2015. <https://www.tate.org.uk/art/artists/marlene-dumas-2407/marlene-dumas-rejects> [Zugriff am 18.06.2024]

Eßer, Darja (2015): Expeditionen im Bereich der Sensibilität. In: Majer, H., Niederreiter, L., & Staroszynski, T. (2015). Kunstbasierte Zugänge zur Kunsttherapie: Potentiale der bildenden Kunst für die kunsttherapeutische Theorie und Praxis. Kopaed.

Franke, Herbert (1962): Kulturgeschichtliches über die chinesische Tusche. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Frohoff, Sonja (2023): Vom „Kairos“ des Sprechens und Schweigens. Reflexionen zur Bedeutung von Sprache in der Kunsttherapie. In: Hinkel, C., Hopf, A. M., & Reichert, B. (Hrsg): DIE KUNST DES SPRECHENS IN DEN KÜNSTLERISCHEN THERAPIEN.

Gormley, Antony (2010): Antony Gormley: Drawing Space. Text by Anna Moszynska. Antony Gormley interviewed by Luca Massimo Barbero, Rome: MACRO (Museo d'Arte Contemporanea Roma)

Gormley, Antony (o. D.): Weather, 2014-19.

<https://www.antonygormley.com/works/drawing/series/weather> (Zugriff: 11.06.2024).

Guttman, J. & Regev, D. (2004): The phenomenological approach to art therapy. *Journal of contemporary psychotherapy*, 34, 153-162.

Hopf, A. M. (2023): Staunen und Sprechen in der Kunsttherapie. In: Hinkel, C., Hopf, A. M. & Reichert, B. (Hrsg): DIE KUNST DES SPRECHENS IN DEN KÜNSTLERISCHEN THERAPIEN.

Hopf, A. M. (2021 a): Weg zur Wirklichkeit – Schichten der Erinnerung. In: Hof, K., Rainer, L., Reimann, A., & Hopf, A. (2021). *Irritation als Methode: Collage in der Kunst und Kunsttherapie*. epubli.

Hopf, A. M. (2021 b): Kompetenz der Dinge. In: Herschbach M. J. & Klein A. (Hrsg.) *Facetten der Kunsttherapie*, 1, 29.

Hopf, A. (2017): Rahmungen der Kunsttherapie. In: Spezifisches und Unspezifisches in den Künstlerischen Therapien. Töpker R Harald, Gruber H (Hrsg.). Berlin, Hamburg: HPB University Press, S. 107- 119.

Hopf, Alexandra (2014): Wer gestaltet mein Leben? Entwicklung und Evaluation einer auf Collage basierenden kunsttherapeutischen Intervention in der Psycho-Onkologie. Dissertation. Prof. Dr. Arndt Büssing. Universität Witten/Herdecke.

Hornäk, S. (2017): Material und Prozess. Künstlerische und kunstpädagogische Notizen. In: Sabiene Autsch; Sara Hornäk (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst, Bielefeld: transcript Verlag, 53-70.

Huber, H. D. (2015): Das Wissen der Sinne. In: Schmid, G., Sinapius, P. (Hrsg.) (2015): Artistic research in applied arts, Berlin 2015, S. 33-48 (Wissenschaftliche Grundlagen der Künstlerischen Therapien; 5)

Jahn, H. & Sinapius, P. (2016 a): Künstlerische Forschung als Spielart einer phänomenologischen Forschungspraxis. In: Jahn, H. & Sinapius, P. (Hrsg) (2016): Transformation. Künstlerische Arbeit in Veränderungsprozessen. Grundlagen und Konzepte. Berlin, Hamburg: HPB Verlag.

Jahn, H. & Sinapius, P. (2016 b): Eckpunkte einer künstlerischen Arbeit in Entwicklungs- und Veränderungsprozessen. In: Jahn, H. & Sinapius, P. (2016): Jahn, Sinapius (Hrsg): Transformation. Künstlerische Arbeit in Veränderungsprozessen. Grundlagen und Konzepte. Berlin, Hamburg: HPB Verlag.

Kapitan, L. (2017). Introduction to Art Therapy Research (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315691749>

Klees, Simone (2020): Teilnehmende Beobachtung in der Theatertherapie. In: Gruber, H., Schmid, G., Sinapius, P. & Tüpker, R. (Hrsg.): Teilnehmende Beobachtung in Kunst und Therapie. HPB University Press, Berlin-Hamburg

Klein, Julian (2001): Was ist künstlerische Forschung? In: [kunsttexte.de/Auditive Perspektive](http://kunsttexte.de/Auditive%20Perspektive), Nr. 2, 2011 (5 Seiten), www.kunsttexte.de.

Knill, P. J. (2005): Foundations for a theory of practice. In: Knill, P. J., Levine, E. G., & Levine, S. K. (Hrsg): Principles and practice of expressive arts therapy: Toward a therapeutic aesthetics. Jessica Kingsley Publishers, 75-170.

Kramer, E. & Wilson, L. (2003): Kindheit und Kunsttherapie: Theorie und Praxis. Nausner & Nausner.

Koch, Sabine C. & Martin, Lily A. (2017): Verkörperte Ästhetik: Ein identitätsstiftender Wirkfaktor der Künstlerischen Therapien? In: Tüpker, R. & Gruber, H. (Hrsg.) Spezifisches und Unspezifisches in den Künstlerischen Therapien. HPB University Press.

Landy, J. Robert (1983) The use of distancing in drama therapy, *The Arts in Psychotherapy*, Volume 10, Issue 3, Pages 175-185, ISSN 0197-4556, [https://doi.org/10.1016/0197-4556\(83\)90006-0](https://doi.org/10.1016/0197-4556(83)90006-0).

(<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0197455683900060>)

Learmonth; M. & Huckvale, K. (2012), The feeling of what happens: A reciprocal investigation of inductive and deductive processes in an art experiment, *Journal of applied Art & Health* 3: 1, pp. 97- 108, doi:10.1386/jaah.3.1.97_1

Leavy, P. (2018): Introduction to arts-based research. *Handbook of arts-based research*, 3-21.

69

Majer, H., Niederreiter, L., & Staroszynski, T: (2015). Vorworte. In: Kunstbasierte Zugänge zur Kunsttherapie: Potentiale der bildenden Kunst für die kunsttherapeutische Theorie und Praxis. kopaed.

Mayring, P. & Fenzl, T. (2019): Qualitative Inhaltsanalyse. In: Baur, N. & Blasius, J. (Hrsg): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Springer VS, Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-21308-4_42

Mayring, Philipp (2015): *Qualitative Inhaltsanalyse; Grundlagen und Techniken*. Klagenfurt: Beltz.

Mayring, Philipp (2000): Qualitative Inhaltsanalyse [28 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum: Qualitative Social Research*, 1(2), Art. 20, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0002204>

Mayring, Philipp (June 2000): Qualitative Inhaltsanalyse
https://www.researchgate.net/publication/200086026_Qualitative_Inhaltsanalyse

Meffert, Bettina (2015): Die Kunst zu leben. Fragmente einer zeitgemäßen Kunsttherapie. In: Majer, H., Niederreiter, L., & Staroszynski, T. (2015). Kunstbasierte Zugänge zur Kunsttherapie: Potentiale der bildenden Kunst für die kunsttherapeutische Theorie und Praxis. Kopaed.

Moon, Catherine Hyland (2011): Materials & media in art therapy: Critical understandings of diverse artistic vocabularies. Routledge.

Preß, H., & Gmelch, M. (2014): Der Klient als Experte! Eine therapeutische Haltung, die Selbstmanagement ernst nimmt. *Systema*, 1/2014, 35-50.

Sabisch, A. (2009): Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung. In: *Kunstpädagogische Positionen 20*. Hamburg University Press.

Sabisch, A. (2007): Inszenierung der Suche. Vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung. Transcript Verlag.

Schmid, G. (2024): Künstlerische Forschung und ihre Relevanz für die künstlerischen Therapien. *PiD-Psychotherapie im Dialog*, 25(01), 89-92.

Schmid, Gabriele (2020): After Images. Participatory Observation as Artistic Autoethnography. In: Gruber, H., Schmid, G., Sinapius, P., & Tüpker, R. (Hrsg): *Teilnehmende Beobachtung in Kunst und Therapie*. HPB University Press, Berlin-Hamburg

Schreier, M. (2017): Contexts of Qualitative Research: Arts-Based Research, Mixed Methods, and Emergent Methods. *Forum Qualitative Sozialforschung Forum: Qualitative Social Research*, 18(2). <https://doi.org/10.17169/fqs-18.2.2815>

Seifert, K. (2023): Potenziale von Bildender Kunst und Kunsttherapie. *Psychotherapie* 68, 238–245 <https://doi.org/10.1007/s00278-023-00659-5>

Sinapius, P. (2016): Das Atelier als Lernort – Eine Didaktik des unverfügbaren Wissens. V. Spreti, F., Martius PH, Steger F. (Hrsg.): Kunsttherapie/Wirkung–Handwerk–Praxis. Stuttgart: Schattauer.

Spreti, F. V., & Marten, D. (2018): Hand-Werk Kunsttherapie. *Kunst Therapie*. Stuttgart: Schattauer.

Sumi-e (o. D.): *Schwarze Tusche*. <https://www.sumi-e-berlin.de/de/schwarze-tusche/> (Zugriff: 11.06.2024)

Sumi-e (o.D.): <https://www.sumi-e.it/de/was-ist-sumi-e/> (Zugriff: 11.06.2024)

Vollmer, Maike (2014): Einleitung: Artistic Research, Künstlerische Forschung, Forschung in der oder durch die Kunst: Eine Standortbestimmung für das Projekt »Unter Uns!«. In: *Unter Uns! Künstlerische Forschung - Biografie - Performance (unter Mitarbeit von Philipp Schaus, Alexandra Dederichs und Maike Vollmer)*, edited by Silke Z., Bielefeld: transcript Verlag, pp. 53-64.

<https://doi.org/10.1515/transcript.9783839426951.53>

Weltzien, F. (2011): Fleck, das Bild der Selbsttätigkeit: Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft. Vandenhoeck & Ruprecht

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die mit dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Kategoriensystem I

Textstelle	Kategoriendefinition	Kategorien	Hauptkategorie
<p>schaut sich die Zeichnungen vom Beginn der Sitzung an und ist ganz erstaunt, wie sie geworden ist. „Jetzt nach dem Trocknen sieht es ganz anders aus als in dem Moment, wo ich das weggelegt habe.“ (4)¹</p> <p>"Den Kontrast sieht man nicht mehr so stark" (4)</p>	<p>Textstellen, die auf die Variabilität des Farbtons hinweisen</p>	<p>Variabilität der Farbintensität</p>	<p>Materialspezifischen Eigenschaften und Qualitäten bezogen</p>
<p>Sie hebt das Papier hoch und lässt Tusche runterlaufen. (4)</p> <p>Viele Flecken und Pfützen überall (4)</p> <p>Aufgrund der großen Wassermenge ist das Papier zerknittert. Tusche sammelt sich in den Tälern.</p> <p>Welligkeit des Papiers beeinflusst den Verlauf. (3)</p> <p>Spritzt Tusche mit den Fingern und Pinseln, sodass sich Tuschetröpfen auf dem Papier zufällig verteilen (4)</p> <p>Das Bild war nicht genug getrocknet und die Tusche ist verlaufen: „Ich kriege es nicht mehr wie ich es wollte. Hätte mehr prüfen</p>	<p>Textstellen, die sich auf den fließenden Aspekt von Tusche beziehen</p>	<p>Flüssigkeitsvermögen</p>	<p></p>

i

¹ Nummern in Klammern (1,2,3,4) sind die Bezeichnungen für die Proband:innen, die bei Zusammentragen von Ergebnissen einer besseren Orientierung dienen sollen.

Kategoriensystem I

Textstelle	Kategoriendefinition	Kategorien	Hauptkategorie
<p>müssen.“ (3)</p> <p>"wenn sich die Flüssigkeit so sammelt und man das so bewegen kann mit dem Körper, so hin und her schwappt.“ (4)</p> <p>... und lässt die Tusche fließen (2)</p> <p>Der Tuschespur ist trocken und präzise. Kein Auslaufen... (1)</p>			
<p>- Hat Angst, dass es Flecken macht am Gesicht und dann nie wieder abgeht (4)</p> <p>- „Mit reiner Tusche kann man sich schön Konturen schaffen und Skizzen machen, aber Fehler werden nicht erlaubt“ (3)</p> <p>Nachdem die Probandin das Papier auf den Tisch gelegt hatte, der mit Tuscheresten befleckt war, brachen Linien und Tuscheflecken durch, mit denen sie daraus eine Zeichnung begann. (2)</p>	<p>Textstellen, die sich auf unlöschbarer Charakter von Tusche beziehen</p>	<p>Unlöschlichkeit</p>	

Kategoriensystem I

Textstelle	Kategoriendefinition	Kategorien	Hauptkategorie
<p>"Wenn zu viel Tusche, wird schnell alles dunkel und schwierig, was daraus zu machen." (3)</p> <p>Wenn ich das grau-schwarze Bild sehe, habe ich immer den Impuls mit etwas leuchtendem darauf zu malen." (4)</p> <p>"Es ist so bläulich" (4)</p> <p>"Tusche gibt den Kontrast und hebt die Struktur des Papiers hervor. " (4)</p> <p>„Ich male gerne mit einer Farbe, weil ich dadurch viele Werte erzielen kann.“ (2)</p> <p>„Die starke Struktur des Papiers schränkt ein und verleiht Qualität, die mir nicht gefällt. Im Gegensatz zu dem anderen Papier, das feine graue Oberflächen ergibt, die nicht durch die Struktur des Papiers begrenzt sind.“ (2)</p> <p>„Identische Pinselstriche und wie sie sich auf dem Papier unterschiedlich widerspiegeln, auch was die Farben betrifft.“ (2)</p> <p>Mir gefällt es, dass ich so langsam dunkle Partien erzeugen und helle behalten kann.“ (1)</p>	<p>Textstellen, die sich auf die schwarze Farbe von Tusche beziehen, bzw. unterschiedliche Nuance des Schwarz-/Grautons</p>	<p>Schwärze / Einfarbigkeit</p>	

Kategoriensystem I

Textstelle	Kategoriendefinition	Kategorien	Hauptkategorie
<p>"wenn man den Übergang hat vom trocken zu nass dann explodiert die Linie" (3)</p> <p>Sie befeuchtet das Papier mit einem nassen Pinsel und zeichnet dann darüber. Zeichnet mit industrieller Flüssigtusche, versucht sie abzuwaschen und begegnet ihr dann mit der anderen Tusche. Durch das Waschen entstehen ungewollt Grauf Flächen. (2)</p>	<p>Textstellen, die auf die Eigenschaft von Tusche, dass sie sich in Wasser löst, hinweisen.</p>	<p>Wasserlöslichkeit</p>	
<p>„Ich habe zu viel Tusche aufgetragen und sehe die Struktur des Papiers nicht mehr.“ (4)</p> <p>„Wenn die Tusche getrocknet ist und die Struktur des Papiers zur Geltung kommt, kann man ausschneiden als Stein z. B wie eine Art Collage" (3)</p> <p>Tusche spaltet sich in unterschiedliche Nuance auf (3)</p>	<p>Textstellen, die sich auf das Potential der Tusche für Transparenz und Opazität beziehen</p>	<p>Potential für Transparenz und Opazität</p>	

Kategoriensystem I

Textstelle	Kategoriendefinition	Kategorien	Hauptkategorie
<p>macht einen Pinselstrich. Beobachtet, wie sich die Tuschspur ausbreitet. Nach wenigen Augenblicken reagiert sie auf die Eigenaktivität der Tusche und macht den nächsten Schritt. Dann beobachtet sie weiter (4)</p> <p>„Wenn ich die Tusche spritze, ich gebe den Impuls und weiter macht sie alleine“ (3)</p> <p>... "wenn die Tusche die Bahn entlanggelaufen ist, wo sonst Wasser war. " (4)</p> <p>Sie machte ein paar sanfte Striche mit leichter Berührung des vollgetränkten Pinsels und der Rest geschah ganz von selbst. (1)</p>	<p>Textstellen, die auf Eigenaktivität der Tusche hinweisen.</p>	<p>Eigenaktivität des Materials</p>	

Kategoriensystem I

Textstelle	Kategoriendefinition	Kategorien	Hauptkategorie
<p>druckt den Pinsel wie ein Stempel auf Papier. Die Struktur des Papiers und der Form des Pinsels lassen das Aussehen eines verzweigten Blattes erscheinen (3)</p> <p>beides möglich: sehr grob und sehr fein zu arbeiten (4)</p> <p>Zufällig Tuschetropfen gespritzt und dann sie verbunden. (4)</p> <p>"wenn sich die Flüssigkeit so sammelt und man das so bewegen kann mit dem Körper, so hin und her schwappt." (4)</p> <p>angefangen die Farbe abzutupfen und helle Stellen sind entstanden (4)</p> <p>Spielen mit hellen Elementen, nicht nur versuchen mit dunkel zu zeichnen z.B. Hervorhebung der Blätter durch helle Rand (3)</p> <p>Hebt das Papier hoch und dreht es um im Versuch zu beeinflussen wie sich Tusche auf dem Papier verteilt. Fragt nach einem Fön, um es zu trocken (3)</p> <p>Sie hebt das Papier hoch und lässt Tusche runterlaufen. (4)</p> <p>... hebt das Papier an, drehen es um und lässt die Tusche fließen (2)</p>	<p>Textstellen, die sich auf die Handlungen mit der Tusche beziehen</p>	<p>Keine Unterkategorie</p>	<p>Handhabung</p>

Kategoriensystem II

Probandin 1			
	Aussagen der Proband*in		Beobachtungen
Tusche Eigenschaften / KATEGORIEN	Erlebnisqualitäten (Beschreibung von Wahrnehmung)	Umgang mit Tusche (Beschreiben von Handlung)	Beschreibungen meiner Beobachtungen
K1: TRANSPARENZ & OPAZITÄT			
K2: FARBE / VARIABILITÄT		„Mir gefällt es, dass ich so langsam dunkle Partien erzeugen und helle behalten kann“	Besonders faszinierte sie, als ich ihr gezeigt habe, wie sie die gewünschte Farbintensität erzeugen kann und dass es viele Grautöne bis hin zu tiefem Schwarz gibt Zuerst malt mit hellen Grautönen, dann fügt immer mehr Tusche hinzu, wodurch immer dunklere Stellen entstehen

Kategoriensystem II

<p>K3:</p> <p>BESTÄNDIGKEIT (WASSERLÖSLICHKEIT/ UNLÖSCHBARKEIT)</p>	<p>„In der Grundschule müssten wir ganz genau mit Tusche schreiben und es wurden keine Fehler erlaubt und Klekse und Flecke waren katastrophal.“</p>		<p>Erzählt über schlechte Erfahrungen, die sie in der Kindheit mit Tusche gemacht hatte, weswegen sie angespannt wirkte</p> <p>Erneute Begegnung mit der Tusche hat unangenehme Erinnerungen und damit verbundene Angst und Aufregung herbeigerufen</p>
<p>K4:</p> <p>FLÜSSIGKEIT (AUTOPOIESIS)</p>	<p>„Ich bin ganz zufrieden mit dem Bild“</p> <p>„Das war ein glücklicher Zufall. Ich mag es lieber zu kontrollieren“</p>	<p>„Letztes Mal habe ich mich mit Tusche versöhnt. Jetzt habe ich ein weiterer Schritt gemacht und mir getraut, das ganze Blatt nass zu machen und auf dem nassen Papier zu malen“</p>	<p>- Sie wagte es, auf nassem Papier zu malen.</p> <p>- machte ein paar sanfte Striche auf dem feuchten Papier und ließ die Zeichnung von selbst entstehen.</p> <p>- spontanes Handeln</p>

Kategoriensystem II

	„Ich bin mit dem Bild zufrieden“	„Ich hatte eine feste Vorstellung davon, was ich Malen möchte. Es ist mir zum großen Teil auch gelungen.“	tränkt den Pinsel mit nur wenig Tusche, um ein Auslaufen zu verhindern. Der Tuschespur ist trocken und präzise.
<p>K5:</p> <p>GENERELLE ÄUSSERUNGEN ZUR TUSCHE</p> <p>(die nicht auf ihre spezifischen Eigenschaften hinweisen)</p>	<p>„Jetzt weiß ich, wie sich die in den Klöstern fühlen, wenn sie meditieren.“</p> <p>(Prozess der Herstellung flüssiger Tusche)</p> <p>„Ich hätte nie gedacht, dass Malen mit Tusche mir Spaß macht. Ich habe mich definitiv mit Tusche ausgesöhnt.“</p>		<p>Sobald sie Platz genommen hatte, zog sie den Stein, der in der Mitte des Tisches stand, zu sich und begann Tusche zu reiben.</p> <p>Tusche reiben mag sie.</p>

Kategoriensystem II

Probandin 2			
	Aussagen der Proband*in		Beobachtungen
Tuscheeigenschaften KATEGORIEN	Erlebnisqualitäten (Beschreibung von Wahrnehmung)	Umgang mit Tusche (Beschreiben von Handlung)	Beschreibungen meiner Beobachtungen
K1: TRANSPARENZ & OPAZITÄT	„Die starke Struktur des Papiers schränkt ein und verleiht Qualität, die mir nicht gefällt. Im Gegensatz zu dem anderen Papier, das feine graue Oberflächen ergibt, die nicht durch die Struktur des Papiers begrenzt sind.“	„Ich male gerne mit einer Farbe, weil ich dadurch viele Werte erzielen kann.“	Zeichnet auf zwei verschiedenen Papieren abwechselnd.
K2: FARBE / VARIABILITÄT	„Feste Tusche viel schöner und organischer, identische Pinselstriche und wie sie sich auf dem Papier unterschiedlich widerspiegeln, auch was die Farben betrifft.“	„Grauflächen sind zufällig durch das Waschen entstanden.“	
K3: BESTÄNDIGKEIT (WASSER-	„Ich wollte sehen, wie viel Wasser das Papier aushält.“ „Bei mir ist alles Zerstörung“	„Ich habe das Papier mit einem nassen Pinsel befeuchtet und dann darüber gezeichnet, erst mit industrieller Flüssigtusche. Dann habe ich versucht sie	Wäscht alles mit einem großen Flachpinsel ab Verwendet beide Tuschen gleichzeitig auf einem Papier, hebt das Papier an,

Kategoriensystem II

<p>LÖSLICHKEIT, UNLÖSCHBARKEIT)</p>		<p>abzuwaschen und ihr begegnet mit der anderen Tusche.“</p>	<p>drehen es um und lässt die Tusche fließen</p>
<p>K4: FLÜSSIGKEIT (AUTOPOIESIS)</p>	<p>“Lass es, lass es, das ist großartig! Mir gefällt es, wie sich der Tuschespur ausbreitet.”</p>	<p>„Ich habe nur angefangen das Papier anzufeuchten und dann sah es nach etwas aus und dann wurde es das“</p>	<p>Nachdem sie das Papier auf dem Tisch gelegt hatte, der mit Tuscheresten befleckt war, brachen Linien und Tuscheflecken durch, mit denen sie daraus eine Zeichnung begann</p>
<p>K5: GENERELLE ÄUSSERUNGEN ZUR TUSCHE (die nicht auf ihre spezifischen Eigenschaften hinweisen)</p>	<p>„Es freut mich jedes Mal, wenn ich den Pinsel in die Hand nehme, es versetzt mich in eine vergangene Zeit zurück.“ “Es hätte mir mehr Spaß gemacht, wenn es ein Thema gegeben hätte. Andererseits hätte ich höhere Erwartungen und daher möglicherweise größere Enttäuschungen.”</p>	<p>„Ich habe keine Idee, ich kritzele gerade etwas“ „Alle Zeichnungen entstanden im Moment, bei keinem davon hatte ich eine Idee vom Anfang an, was ich zeichne.“ „Alles bleibt in der Geste selbst, in der Haltung, in der man den Pinsel hält, auch wenn 10 Jahre vergangen sind.“ „Ich bin eher der Pastell-Typ. Ich brauche keine Werkzeuge, nur die Hände“</p>	

Kategoriensystem II

	„Ich war aufgrund der kurzen Zeit nicht die ganze Zeit „im Moment“ anwesend“		
--	--	--	--

vi

Proband 3			
	Aussagen der Proband*in		Beobachtungen
Tuscheeigenschaften KATEGORIEN	Erlebnisqualitäten (Beschreibung von Wahrnehmung)	Umgang mit Tusche (Beschreiben von Handlung)	Beschreibungen meiner Beobachtungen
K1: TRANSPARENZ & OPAZITÄT		„Man kann von dem groben und großporigen Papier die Struktur nutzen als Muster, beispielsweise, für ein Blatt.“	drückt den Pinsel wie ein Stempel auf Papier. Die Struktur des Papiers und die Form des Pinsels lassen das Aussehen eines verzweigten Blattes erscheinen.

Kategoriensystem II

		<p>„Wenn die Tusche getrocknet ist und die Struktur zur Geltung kommt, kann man ausschneiden als Stein z. B, wie eine Art Collage“</p> <p>„Ich habe zu viel Tusche aufgetragen und sehe die Struktur des Papiers nicht mehr...Man muss die Tusche richtig dosieren.“</p>	- betrachtet die Zeichnung, die er zuvor gemalt hat und die nun getrocknet ist
K2: FARBE / VARIABILITÄT		<p>„Man muss nicht über Farbe nachdenken“</p> <ul style="list-style-type: none"> - "Wenn zu viel Tusche, wird schnell alles dunkel und schwierig, was daraus zu machen.“ - "Tusche gibt den Kontrast und hebt die Struktur des Papiers hervor." - „Man kann mit hellen Elementen spielen, nicht nur 	

Kategoriensystem II

		versuchen mit dunklen zu zeichnen.	- Betont die Form des Blattes, indem das Papier um die Konturen des Blattes herum weiß bleibt
K3: BESTÄNDIGKEIT (WASSERLÖSLICHKEIT, UNLÖSCHBARKEIT)		„Ich kriege es nicht mehr wie ich es wollte. Hätte mehr prüfen müssen.“ „Wenn man den Übergang hat vom trocken zu nass dann explodiert die Linie. Ich finde es schwierig zu kontrollieren“	Das Bild war nicht genug getrocknet und die Tusche ist verlaufen
K4: FLÜSSIGKEIT (AUTOPOIESIS)	- „Ich hatte Sorgen am Anfang, was kann ich überhaupt zeichnen. Eine Idee hat sich während des Tuns entwickelt. Generell finde ich es schön, dass sich die Ideen im Prozess entwickeln, im Gegensatz zum z. B. Bleistift, wo man genau wissen muss, was man zeichnen will.“ - „Fühlt sich nicht gut an, schwierig zu händeln.“	„Ich hatte vor Pflanzen zu zeichnen aber nicht die genaue Struktur, das hat sich im Verlauf entwickelt“	- zeichnet mit Bambus Bäumen mit Westen und Zweigen. Geht mit dem Pinseln drüber um Forme der Blätter zu zeichnen Er zeichnet Linien auf einen nassen Hintergrund und sie verzweigen sich. Lässt Wasser drüber fließen und es bilden sich neue Strukturen.

Kategoriensystem II

	<p>„Schön, weil ich es lenken kann.“</p> <p>- „Das Wellen des Papiers stört ein bisschen.“</p>	<p>- „Wenn ich die Tusche spritze, ich gebe den Impuls und weiter machst sie alleine, also findet ihr Weg.“</p> <p>- „Ich muss immer wieder verstreichen bis es trocken wird. „</p> <p>- Ich habe schnell aufgegeben perfekte Linienstriche aufzusetzen, weil das gar nicht kontrollierbar ist. Es ist nicht steuerbar. Jeder Versuch zu</p>	<p>- Befeuchtet das Chinapapier, wie bei der vorherigen Zeichnung. Wasser wird sofort aufgenommen und betränkt das Papier</p> <p>- Spritzt Tusche mit den Fingern und Pinseln</p> <p>Hebt das Papier hoch und dreht es um. Versuch zu beeinflussen, wie sich Tusche auf dem Papier verteilt. Fragt nach einem Fön, um es zu trocknen</p> <p>- Aufgrund der großen Wassermenge ist das Papier zerknittert. Tusche sammelt sich in den Tälern. Welligkeit des Papiers beeinflusst den Verlauf. Wirkt irritiert.</p>
--	--	--	---

Kategoriensystem II

		<p>korrigieren macht es noch schlimmer“</p> <p>“Generell geeignet um so was wie Pflanzen darzustellen, viele wiederholende Elemente die aber immer etwas unterschiedlich sein sollen. Durch das Fließen kommen immer unterschiedliche Versionen des gleichen Objekts raus.“</p>	
<p>x</p> <p>K5: GENERELLE ÄUSSERUNGEN ZUR TUSCHE (die nicht auf ihre spezifischen Eigenschaften hinweisen)</p>	<p>„Ich hätte gar nicht gedacht, dass so viel Spaß macht mit Tusche. Ich war ein bisschen skeptisch.“</p> <p>„Das Wilde und das Chaotische bringt den Charm am Ende.“</p>	<p>„Alles kommt durch das Ausprobieren, keine Vorstellung gehabt, wie sich das anfühlt.“</p> <p>- „Mit einem Thema hätte ich versucht dem gerecht zu werden und würde weniger mit dem Material experimentieren“</p>	

Kategoriensystem II

Probandin 4			
	Aussagen der Proband*in		Beobachtungen
Tuscheeigenschaften KATEGORIEN	Erlebnisqualitäten (Beschreibung von Wahrnehmung)	Umgang mit Tusche (Beschreiben von Handlung)	Beschreibungen meiner Beobachtungen
K2: FARBE / VARIABILITÄT	<p>„Wenn ich das grau-schwarze Bild sehe, habe ich immer den Impuls mit etwas leuchtendem darauf zu malen.“</p> <p>- „Entlastend, dass es dunkel ist und sein darf, obwohl mehr Farbe wäre schön“</p> <p>- „Jetzt beim Trocknen sieht ganz anders aus als zu dem Moment, wo ich das zugelegt habe. Den Kontrast sieht man nicht mehr so stark. Hätte lieber anders, zu schwach. Hätte früher gern gewusst, würde anders damit umgehen.“</p>	<p>„Ich würde gern in den nächsten Schritt mit Farben da reinmalen“</p>	<p>- Erst freut sie sich über tiefschwarze Fläche, aber dann wird sie enttäuscht, weil sie nicht mehr so schwarz ist.</p> <p>- erstaunt wie hell das geworden ist</p>

Kategoriensystem II

	- Es freut mich, dass Tusche sich in unterschiedliche Farben aufspaltet aber ich würde es gern verstärken und mehr Farben haben.“		
K3: BESTÄNDIGKEIT (WASSER- LÖSLICHKEIT, UNLÖSCHBARKEIT)	- „Ich muss aufpassen, mit so viel schwarzer Farbe nicht das Gesicht anzufassen. Es geht nie wieder ab.“ „Es steht einfach so auf dem Wasser. Außergewöhnlich. Ich habe damit nicht gerechnet. Es ist nicht etwas, was ich so kenne, voll neu. Ich wusste nicht, dass Tusche und Wasser so plastisch sind.“		- Fasziniert vom Wasser, was auf dem Papier gestanden ist. Hat Tusche ins Wasser gegeben, erstmal nicht ins Papier eingezogen wird und nicht mit Wasser gemischt.
K4: FLÜSSIGKEIT (AUTOPOIESIS)	- „Viele Flecken und Pfützen überall unangenehm.“ - Musste an den Körper denken, wenn die Tusche diese Bahn entlanggelaufen		

Kategoriensystem II

	<p>ist, wo sonst Wasser war. An das Blut, das durch Körper läuft oder Luft durch die Lunge. Aber Flüssigkeit liegt näher.“</p> <p>- "Das hat was mit Schwerkraft zu tun, wenn sich die Flüssigkeit so sammelt und man das so bewegen kann mit dem Körper, so hin und her schwappt.“</p>	<p>- „Ich mache was, und Material macht was, und dann kann ich wieder reagieren. Wie ein Dialog“</p> <p>- „Das Bild hat 2 Teile: das, was ich dazu gebe und etwas, was halbbestimmt ist, das Bild</p>	<p>- Sie hebt das Papier hoch und lässt Tusche runterlaufen. Greift zum Handy auf und macht eine Videoaufnahme, wie die Tusche runterfließt.</p> <p>- Spritzt Tusche mit den Fingern und Pinseln oder gegeneinanderklopft mit den Pinseln. Tuschetropfen bleiben an der Oberfläche. Wirkt davon fasziniert.</p> <p>- macht einen Pinselstrich. beobachtet, wie sich die Tuschspur ausbreitet. Nach wenigen Augenblicken reagiert sie auf die Eigenaktivität der Tusche und macht den nächsten Schritt. Dann beobachtet sie weiter</p> <p>Fängt an, die Farbe abzutupfen. Dadurch entstehen helle Stellen</p>
--	---	---	--

Kategoriensystem II

	<p>„Es hat etwas Mystisches, mächtiges gekriegt., so neblig. Könnten Menschen sein, oder Bäume. Eine Art Dschungel Landschaft. Nebulos, düster...“</p>	<p>ist autonom und ich kann gucken.“</p> <p>- Wenn ich das wieder machen würde zeitnah, würde ich das einbauen in die nächste Umsetzung.“</p>	
<p>K5: GENERELLE ÄUSSERUNGEN ZUR TUSCHE (die nicht auf ihre spezifischen Eigenschaften hinweisen)</p>	<p>„Ich mochte den Prozess der Farbe selber einrühren und dass es so eine Geschichte hat“</p> <p>"neues Lieblingsmaterial“</p>	<p>Ich habe keine Vorstellung am Anfang vom Bild gehabt. Alles ist zufällig entstanden, während des Tuns. Nur Impulsen gefolgt. Bei aller ersten Wasserflecken bewusst gesetzt, wusste aber nicht was genau passieren wird.</p> <p>- „Schön, dass es beides möglich war, sehr grob und sehr fein zu arbeiten. Zum Teil sehr gesteuert, zum Teil zufällig. Zufall planen zu können war schön“</p> <p>- „Ich habe mich von vornerein auf was Abstraktes angestellt und wollte kein Thema. Hätte</p>	

Kategoriensystem II

		ich gezielt was machen wollen, dann hätte meine Frustration groß sein können.“	
--	--	--	--