



Hochschule für
Bildende Künste
Dresden

Diplomarbeit
im Studiengang Kunsttherapie

„Ge-zeichnet“
Sequenzielle Zeichnung in der kunsttherapeutischen
Trauerbegleitung

Erstprüferin/ Betreuerin: Frau Anke Schramm- Schmidt

Zweitprüferin: Frau Prof. Dr. Alexandra Hopf

Vorgelegt von:

Sophie Sonnerborn

Geburtsdatum: 21.08.1993

Matrikelnummer: 50000430

Dresden, 13.07.2022



Abbildung 1 La passoire“, eigene Darstellung

Der Blick

mein Blick
geht genau zur Mitte der Geschichte.
Zu dem Punkt, wo noch alles offen und möglich war,
voll der Hoffnung.
Ja, vielleicht geht er deshalb genau dahin, mein Blick,
zu diesen Punkt!

Ich schau nun zurück zum Verlorenen/ Gegangenen.
Es tut weh. Das tut weh.
Ich schaue nach vorn zum Erhofften/ Ersehnten.
Eine kleine zarte Hoffnung sucht sich winzige Zweiglein
um in ihren Herzen einen Nistplatz zu bereiten.

Beides braucht Raum. Jetzt.
Beides braucht unendliche Liebe.
Das Eine, das ich zu mir nehmen kann
ohne wenn & aber.
Das Andere, das es wachsen kann
unendlich und wunderbar.
Jedes ist Einzigartig
Das ist Leben. Das ist Liebe.
Es kann gut werden.

(von M.S)

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	VI
Eigenständigkeitserklärung	VII
1 Einleitung	1
1.1 Relevanz des Forschungsthemas	3
2 Zugang zur Forschungsfrage und Forschungsinteresse	4
2.1 Begriffe Methode und Praktik	6
2.2 Zugang zur Praktik „sequenzielle Zeichnung“	7
2.2.1 Wissenschaftliche Einbettung der Methode	8
3 Fallstudie- sequenzielle Zeichnung in der Trauerbegleitung im Hospiz	11
3.1 Falldarstellung	11
3.2 Praktik und Rahmenbedingungen	12
3.3 kunsttherapeutischer Forschungsprozess	14
3.3.1 1/4 geplanten Forschungssitzung(en)	15
3.3.2 2/ 4 geplanten Forschungssitzung(en)	19
3.3.3 Dritte und vierte geplante Forschungssitzungen	21
4 Forschungsstand und Ergebnisse bisheriger Bezugswissenschaften	21
4.1 stille Geburt	21
4.2 Erleben und Bedürfnisse von Trauernden	23
4.3 Trauerkonzepte	25
4.3.1 Trauer und Bindungstheorie	25
4.3.2 Trauerphasen nach Bowlby	29
4.3.3 Konzept der Trauer nach Bucay	30
4.3.4 Trauer erschließen“ nach Smeding	31
4.3.5 Trauerkaleidoskop nach Paul	34
4.3.6 Ansatz der existenziellen Psychotherapie nach Yalom	36
4.4 Kunsttherapie als ein intermedialer Ansatz	38
4.5 Kunsttherapeutische Arbeit mit Bildgeschichten	39

4.5.1	Wirkfaktor: Kohärenz und Kriterien für einen narrativ- kunsttherapeutischen Prozess.....	40
4.5.2	Der narrative Aspekt.....	43
4.5.3	Charakteristische Merkmale des Erzählens	45
4.5.4	Narrative Kunsttherapie	46
5	Methode.....	48
5.1	Datengewinnung.....	48
5.1.1	Zugang zum Feld	48
5.1.2	Fokussiertes Interview	51
5.1.3	Dokumentarische Bildanalyse	58
5.2	Datenauswertung.....	64
5.2.1	Poetry-Voiced-Research	65
5.2.2	Gütekriterien.....	67
5.2.3	Transkription	68
6	Ergebnisse „Poetry-Voiced-Research“	70
6.1	Poetischer Text der Forschungsteilnehmer: in	70
6.2	sechs Elfchen der Forscher:in	71
7	Einbettung in Theorien und Diskussion	76
7.1	Diskussion	77
8	Ausblick	86
9	Fazit.....	88
10	Literaturverzeichnis	V
Anhang	XI
A 1: Protokolle	XI
01.Dezember 2020.....	XI
25.Januar 2021	XII
08.Feruar 2021.....	XIV
A 2: Interviewleitfaden	XVII

A 3 Transkription	V
A4 Anleitung für die Poetry-Voiced-Research	V
A5 Dokumentation der Auswertungsschritte der Interviewpartnerin	VII
A6 Dokumentation der Auswertungsschritte der Forscherin.....	X
A7 „stille Diplomarbeit“	XIV
A 8 Dokumentarische Bildanalyse	V
A 9 weiße Papiere	V

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 La passoire“, eigene Darstellung	II
Abbildung 2: sequenzielle Zeichnung der Patientin	16
Abbildung 3: sequenzielle Zeichnung der Therapeutin	17
Abbildung 4: sequenzielle Zeichnung zweite Sitzung (oben Klientin, unten Kunsttherapeutin)	20
Abbildung 5: Bildausschnitte aus dem Comic von Tina Brenneisen „Das Licht, das Schatten leert“	23
Abbildung 6 Der Weg zur Forschungsidee	50
Abbildung 7 Der Weg zur Umsetzung.....	49
Abbildung 8:Modell eines Kohärenzorientierten Ansatz für die Methode der sequenziellen Zeichnung (eigene Abb.).....	77
Abbildung 9:Weg eines Künstlerischen Forschungsprozess (eigene Abb.)	87

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1 Trauerprozess nach Bucay, S.132f.....	30
Tabelle 2 Kategoriefindung	72

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich sämtliche Gedanken und Abbildungen für die Diplomarbeit „Gezeichnet- kunsttherapeutische Trauerbegleitung“ an der Hochschule für Bildende Künste selbstständig angefertigt habe. Im Literaturverzeichnis sind alle Autoren benannt, auf die ich mich in dieser Arbeit beziehen werde.



Sophie Sonnerborn

1 Einleitung

Die folgende Arbeit zeigt einen Ausschnitt aus meiner kunsttherapeutischen Arbeit mit einer Klientin, die eine stille Geburt erfahren hat. Sie kam zwei Monate nach der Todgeburt ihres Kindes in die kunsttherapeutische Trauerbegleitung des Hospizes. Es geht in meiner Arbeit um die Untersuchung einer in der Praxis angewandten Methode, die ich »sequenzielle Zeichnung« genannt habe. Diese arbeitet mit den Erzählungen der Klientin, indem sie die Worte in eine bildnerische Sequenz oder Bildgeschichte führt. Mir ist es ein Anliegen, die Methode in ihrer Qualität zu untersuchen und einen Transfer zur Arbeit mit dem Thema Trauer herzustellen. Das Interesse für das Thema der Methode rührt aus der im letzten Jahr entwickelten Forschungsarbeit, in der ich einer Interventionsentwicklung nachgegangen bin, die wie die „sequenzielle Zeichnung“, formal die Idee von zusammenhängenden Bildflächen aufgreift und fokussiert mit narrativen Aspekten arbeitet. Da die von mir entwickelte Interventionsform der Forschungsarbeit jedoch für das Setting einer digitalen Kunsttherapie konzipiert wurde und meine Klientin bevorzugt im analogen Setting arbeitete, gab es nur eine Gelegenheit diese in diesem Kontext zu erproben. Die Anwendung dieser Methode hat sich jedoch als nicht stimmig und passend in der Arbeit mit dieser Klientin herausgestellt, sodass ich dem natürlichen Verlauf der analogen Begegnung in der Kunsttherapie mit dieser Klientin gefolgt bin. Was ich an der Methode, gegenüber der in meiner Forschungsarbeit entwickelten, schätze ist, dass sie minimalistisch von den Materialien wie auch der Anleitung ausgelegt ist und einen guten Einstieg in eine kunsttherapeutische Sitzung ermöglichen kann. „Die sequenzielle Kunst verbindet Wort und Bild am Ende, um eine Geschichte zu erzählen oder um eine Idee zu dramatisieren. Sie ist als erstes ein kreativer Ausdruck unterschiedlicher Disziplinen und eine Kunst, sowie literarische Form“ (Eisner 1997, S.7 übersetzt durch die Verfasserin). Dieses Zitat soll ein Stück Einblick in meine Diplomarbeit gewähren.

Ich werde zunächst in Kapitel 1.1 die Relevanz für das Thema meiner Arbeit eröffnen und mit der Forschungsfrage und meinem Interesse in Kapitel 2 anschließen. Mein Fokus und Interesse der Diplomarbeit gilt dem Umgang mit Methoden in der Kunsttherapie und speziell mit der „sequenziellen Zeichnung.“ Dazu greife ich ein Stück die Beschreibung meiner Methoden und Praktiken vorweg, doch ist es mir von

Bedeutung dies am Anfang zu unternehmen, um zu verdeutlichen, dass die „sequenzielle Zeichnung“ der Kern dieser Arbeit ist. Außerdem ist es wichtig aufzuzeigen, wann ich von einer Praktik und wann von einer Methode im fortlaufenden Text sprechen werde (Kapitel 2.1). Anschließend zeige ich auf, wie ich den Zugang zu der „sequenziellen Zeichnung“ gefunden habe und biete diese in ihre ursprünglich kennengelernten Theorien wissenschaftlich ein (Kapitel 2.2). In Kapitel 3 gebe ich dann den Einblick in die Arbeit mit der Praktik der „sequenziellen Zeichnung“, indem ich zunächst einführende Worte zu der Klientin in einer Falldarstellung darlege (Kapitel 3.1), sowie die Rahmenbedingungen der Arbeit mit der Praktik aufzeige (Kapitel 3.2) und schließlich den kunsttherapeutischen Forschungsprozess in zwei Sitzungen mit der Klientin darstelle (Kapitel 3.3). Ich werde erst darauffolgend Theorien und Konzepte aus der Kunsttherapie und Bezugswissenschaften darstellen, um das Thema der „sequenziellen Zeichnung“ wissenschaftlich einbetten zu können. Ich habe mich für die Struktur entschieden, die kunsttherapeutische Praxis zuerst in dieser Arbeit zu zeigen und erst danach die Theorie. Dies soll den Stellenwert eines handlungspraktischen Zugangs für meinen Forschungsprozess in dieser Diplomarbeit hervorheben.

Wissenschaftliche Publikationen zur Arbeit mit Bildgeschichten und narrativen Aspekten in der Kunsttherapie für mein Thema zu finden, gestaltete sich als schwierig. Eine Verknüpfung dieser Methode zum Thema Trauerprozess liegt bisher nicht als eine schriftliche Arbeit vor, sodass ich am Ende in Kapitel 7 eine eigene Bezugnahme der kunsttherapeutischen Praktik zu wissenschaftlichen Ansätzen des Themas Trauer herstellen werde. Meine Kriterien für die Literaturrecherche waren die Schlüsselwörter „Narration“, „Bildgeschichte“, „Bildsequenz“, „Comic“, „Trauer und Trauerprozess“, „stille Geburt“, „Fokussiertes Interview“, „Dokumentarische Bildanalyse“, „künstlerische Forschung“ und „Poetry-Voiced-Research“. In der Vorstellung des aktuellen Forschungsstands werde zunächst Begrifflichkeiten, wie die „stille Geburt“ definieren (Kapitel 4.1) und einen Einblick in Studien zu dem Erleben und den Bedürfnissen von Frauen geben, die eine stille Geburt erfahren haben (Kapitel 4.2). Insbesondere ein Comic der Künstlerin Tina Brenneisen gibt dafür einen aufschlussreichen und einführenden Zugang. In Kapitel 4.3 schließe ich sechs verschiedene Konzepte und Ansätze zum Thema Trauer und Trauerprozess an und leite anschließend zum Thema Kunsttherapie als intermedialer Ansatz über (Kapitel 4.4). Im Kapitel 4.5 stelle ich dann einen kohärenzorientierten Ansatz der

Kunsttherapie vor, der narrativ mit Bildgeschichten arbeitet und für den bereits Kriterien für die Praxis entwickelt wurden. Dabei versuche ich den Handlungsrahmen der Kunsttherapie aufzuzeigen und Grenzen zur Arbeit mit narrativen Aspekten in der Kunsttherapie zu zeigen.

In meiner Arbeit gehe ich einer künstlerischen und praxisbasierten Forschung nach, indem ich ein spezifisches Wissen für mein Thema aus der Handlungspraxis aus zwei kunsttherapeutischen Sitzungen mit einer Klientin im Trauerprozess gewinnen möchte. Es gehen vier Bildsequenzen aus diesen Treffen hervor, über die ich in einem Fokussierten Interview mit einer Kunsttherapeutin Qualitäten und Kriterien für die kunsttherapeutische Methode der sequenziellen Zeichnung“ abgeleitet habe. Für die Datengewinnung (Kapitel 5.1.1) werde ich den Zugang zum Feld beschreiben und begründen (Kapitel 5.1.2) und in Form des Fokussierten Interviews (Kapitel 5.1.3) und der „Dokumentarischen Bildanalyse“ (Kapitel 5.1.4) meine Methoden in Kapitel 5 erläutern. Die Wahl des Fokussierten Interviews als Datenerhebungsprozess gründet in dem Bild „La passoire“ auf der ersten Seite. Für die Auswertung des Transkripts bin ich einer künstlerischen Methode gefolgt, die sich Poetry-Voiced-Research nennt (Kapitel 5.2). Bei dieser münden Worte oder Sätze aus dem Transkript in poetischen Texten der Interviewpartnerin und Forscherin. Die Ergebnisse dieser kleinen Texte, stelle ich in Kapitel 6 vor, bette diese anschließend in vorangestellte Theorien ein und beleuchte sie kritisch (Kapitel 7). Zum Schluss werde ich einen Ausblick (Kapitel 8) geben und abschließende Worte in meinem Fazit (Kapitel 9) darstellen.

1.1 Relevanz des Forschungsthemas

Die methodische Arbeit mit Bildsequenzen in der Kunsttherapie wurde bisher kaum untersucht und evaluiert. Es ließen sich bei meiner Recherche außerdem wenige Publikationen in der Kunsttherapie finden, die mit narrativen Aspekten und Bildgeschichten arbeiten. Eine theoretisch wissenschaftlich fundierte Verknüpfung der Methode zur Arbeit mit Menschen in Trauerprozessen ließen sich nicht vorfinden.

Auch wenn eine Todgeburt bei Frauen in Deutschland selten vorkommt, gehen bei Kersting (2013; S.61) und Kuse/Isingschulte (2000, S.23) hervor, dass diese die höchste Prävalenz für einen komplizierten Trauerverlauf haben (vgl. Denning 2018, S.12). Über 14 Monate untersuchten Kersting et al. (2007, S.439) in einer Studie den Trauerprozess von 62 Frauen nach dem Verlust eines Kindes. Aus den Ergebnissen

geht hervor, dass 33,9 % der betroffenen Frauen eine psychische Störung nach DSM IV aufwiesen (vgl. aus Denning 2018, S.12). Davon zeigten 21 % der Frauen eine affektive Störung, 6,5 % eine Angststörung (Panikstörung, Zwangsstörung, somatoforme Störung) und 1,6 % eine stressbedingte Störung, wie zum Beispiel eine Anpassungsstörung, akute Belastungsstörung oder Posttraumatische Belastungsstörung. Nach den 14 Monaten konnten noch 36 Frauen untersucht werden, von denen 16,7 % eine nach DSM IV klassifizierte psychische Störung zeigten (vgl. ebd.). Weitere deutsche Studien belegen die Depression als die Belastung, die am häufigsten auftritt (vgl. Beutel 2002 in Denninger 2018, S.13). Außerdem wird eine anhaltende Depressivität über den Verlauf der Zeit nach einer Todgeburt beobachtet. Unmittelbar nach dem Ereignis zeigten sich 20% der Frauen in einer Depression und nach 6 bis 12 Monaten 12-13% der betroffenen Frauen (vgl. Beutel 2000, S.79 in Denning 2018, S.13).

Aufgrund der genannten psychischen Belastungen für Frauen bedarf es an entsprechender Beachtung für die besonderen Belastungsfolgen der betroffenen Frauen in der allgemeinen Geburtsnachversorge, aber auch in spezifischen Unterstützungsangeboten zur Bewältigung des Verlustes (vgl. Denning 2018, S.13). Der aktuelle Forschungsstand zeigt, dass die Bedürfnisse von Frauen, die einen Verlust eines Kindes erfahren haben, gut erforscht ist, jedoch praktische Umsetzungen in der Arbeit scheinen an verschiedenen Stellen schwierig zu verlaufen (vgl. Denninger 2018, S. 167). An diesem Punkt möchte ich anknüpfen, um zu schauen, welche Aufgaben und praktischen Umsetzungen die Kunsttherapie für die Unterstützung von Frauen oder auch Paare in dieser Lebenssituation geben kann.

2 Zugang zur Forschungsfrage und Forschungsinteresse

Mich soll die folgende Forschungsfrage durch die Diplomarbeit führen:

„Welche Qualität liegt in der Methode der „sequenziellen Zeichnung“ für die kunsttherapeutische Trauerbegleitung mit einer Klientin, die eine stille Geburt erfahren hat?“ Ich habe mich auf keine Hypothesen gestützt, um der Frage so offen wie möglich zu begegnen.

Für das Definitionsverständnis von Qualität geht es mir um eine neutrale Betrachtung in der Bedeutung des Wortes und nicht um eine bewertende Form. Mit der Analyse der *Qualität* in dieser Arbeit soll somit die Gesamtheit aller Beschaffenheiten, Merkmale, Eigenschaften, die die Methode der „sequenziellen Zeichnung“ ausmachen, betrachtet

werden (vgl. Duden 2001, S.1260). *Qualität* ist „keine Beobachtungsgröße, die allgemeingültig, absolut und vorhersehbar in Erscheinung tritt. Sie ist vielmehr ein Konstrukt (...), das außerhalb von gesellschaftlichen und persönlichen Wertmaßstäben nicht denkbar wäre“ (Merchel 2013, S.41 in Hensen 2018, o.S.). Ich habe mich bei meinen Gedanken zum Qualitätsbegriff an einem Modell aus dem Gesundheitswesen nach Donabedian orientiert, das eine dreigliedrige sequenzielle Systematik aufweist. Demnach wird Qualität in Abhängigkeit zu drei verschiedenen Qualitätsdimensionen angeschaut: der Struktur- oder Potenzialqualität, der Prozessqualität und der Ergebnisqualität. Bei der Strukturqualität geht es darum, die materiellen Ressourcen sowie die technische Ausrüstung anzusehen, die bauliche Einrichtung, Infrastruktur, sowie Räumlichkeiten und Arbeitsmittel, die personellen Ressourcen: Kenntnisse, Fähigkeiten, Kompetenzen und Qualifikationen, sowie organisatorische und finanzielle Gegebenheiten (vgl. Hensen 2018, o.S.). Wenn ich diese auf meine zu untersuchende Methode übertrage, geht es mir zunächst ausschließlich darum, die Strukturqualität in ihrer materiellen Ressource anzusehen.

Die Prozessqualität bezieht sich auf die Art und Weise, wie die Leistung erbracht wird und beschreibt damit die Gesamtheit aller Handlungen, die im Verlauf bis zum Endprodukt durchgeführt wurden.

Bei der Ergebnisqualität werden die Veränderungen des gegenwärtigen und zukünftigen Gesundheitszustands von Patient:innen oder Klient:innen im Verhältnis zu vorausgegangenen medizinischen, pflegerischen, therapeutischen oder administrativen Handlungen angeschaut und nachvollziehend verstanden. Meist wird die Ergebnisqualität von Patient:innen bewertet. Zufriedenheit und Lebensqualität sind dabei wichtige Kriterien, wie auch die Erfüllung einer Zielvereinbarung. Alle drei Qualitätsdimensionen hängen miteinander zusammen. Veränderungen in einer Dimension führen gleichzeitig zu Veränderungen in anderen Dimensionen (vgl. ebd).

In der folgenden Arbeit möchte ich vorwiegend auf strukturelle und prozessuale Qualitätsmerkmale der Methode blicken, da ich den kunsttherapeutischen Prozess mit der Klientin nicht zu Ende gehen konnte und keine Evaluation für die Ergebnisqualität mit der Klientin möglich war.

Mir ist ein Anliegen, zunächst mit dieser Diplomarbeit Qualitäten und Kriterien für die Methode der „sequenziellen Zeichnung“ herauszufinden. Ich habe mich bewusst zu dem Begriff Qualität und nicht Wirksamkeitsfaktor entschieden. Schneider (2009)

spricht davon, dass es wichtig ist, zunächst Kriterien für Kasuistiken zu formulieren, damit die für Praxiskonzepte in verschiedenen Anwendungsbereichen als auch für Forschungsmethoden ein entsprechendes Instrumentarium darstellen können. Erst dann lässt sich eine umfassende Wirksamkeitsuntersuchung dokumentieren (vgl. ebd., S.517). Mit dem Begriff *Kriterium* kann ein konkreter Wertmaßstab und ein definiertes Zielausmaß (Referenzgröße) des zu erfüllenden Qualitätsmerkmals gemeint sein (vgl. Hensen 2018, o.S.). Doch bis ich zu der Darstellung meiner Ergebnisse komme, möchte ich grundlegend damit beginnen, was ich unter dem Wort *Methode* verstehe.

2.1 Begriffe Methode und Praktik

Wann ist eine Methode eine gute Methode? Plane ich diese schon bevor ich Klient:innen begegne oder hole ich sie spontan hervor? Wann ist der richtige Zeitpunkt eine Methode einzusetzen und für wen ist welche Methode gut geeignet? Das sind Fragen, die mich während meiner Praxiszeit beschäftigten und noch immer beschäftigen. Das andere ist, dass ich mich persönlich zu kennengelernten Methoden mehr hingezogen fühle als zu Anderen. Frau Barfi, eine Dozentin in der Poesietherapie, die ich in einem unserer Seminare kennenlernte, sprach davon, dass sie uns den Begriff der *Praktik* nahelegen möchte, statt von dem Begriff *Methoden* zu sprechen. Daher ist mir ein Anliegen diese beiden Begrifflichkeiten bereits an dieser Stelle gegenüberzustellen, um aufzuzeigen, warum ich in der Arbeit von Praktik oder von Methode spreche.

Eine *Praktik* beschreibt nach dem Duden (2001) die Lehre vom aktiven Handeln. Sie ist eine bestimmte Art der Ausübung, Handhabung oder Verfahrensweise und beschreibt außerdem eine Methode, die nicht immer ein einwandfreies und erlaubtes Vorgehen zeigt (S.1232). Die *Methode* wird demnach als ein Weg beschrieben, die einer Untersuchung nachgeht. Sie verfolgt ein Regelsystem und strebt (wissenschaftliche) Erkenntnisse oder praktische Ergebnisse zu erlangen (vgl. Duden, S. 1074). Eine Planmäßigkeit, Ziel und Ordnung stehen hinter dem Begriff der Methode, während für mich im Begriff der Praktik eine eigene zuvor vereinbarte innere Haltung liegt, dass eine Verfahrensweise eine Flexibilität aufzeigen darf und je nach auszuführenden Menschen seinen Charakter erhält und dadurch immer wieder andere Ergebnisse hervorbringen kann. Ich bin mir nicht sicher, was mit dem „nicht einwandfreien und erlaubten Vorgehen“ gemeint ist, aber ich bekomme ein Gefühl

davon, dass in einer Praktik während des Prozesses gesetzte Regeln neu verhandelt und angepasst werden können, um sich in andere Richtungen, als gedacht, bewegen zu können.

In meiner Arbeit beschreibe ich sowohl eine in der Praxis angewandte Methode wie auch eigene entwickelte Ansätze, um die Praxismethode „sequenzielle Zeichnung“ zu untersuchen. Nachdem ich mir die beiden Begriffe „Methoden“ und „Praktik“ in ihrer Definition noch einmal angeschaut habe, möchte ich bei der „sequenziellen Zeichnung“ nun folgend von *Praktik* sprechen und bei der Form meiner Datenerhebungsprozesse und Auswertungsprozesse in dieser Arbeit von einer „Nachdenklichen Methode“ (Haarmann, S.86).

Haarmann (2015) spricht im Rahmen von künstlerischem Forschen von einer nachdenklichen Methodologie, die „Nach-vollziehbarkeit“ und nicht „Vorschrift“ bedeutet (S. 86). Dies heißt, dass eine Methode den Weg des Wissens beschreiben kann, um Erkenntnis zu generieren, doch in seiner Konsequenz und Systematik erst im Nachhinein sichtbar und verstehbar wird. Eine Methode sollte nicht als „Regelwerk“ verstanden werden, sondern „im Nachhinein-nach-denkend auf die Nachvollziehbarkeit der angewendeten Verfahren hin diskutiert werden (Haarmann, S.86 f.).

2.2 Zugang zur Praktik „sequenzielle Zeichnung“

Die folgende Methode stellt ein Beispiel der kunsttherapeutischen Praxis dar, dass narrativ und gestaltend mit Geschichten arbeitet.

Ich habe die Methode im Rahmen meiner Ausbildung zur Kunsttherapeutin im Seminar „Begleitendes Malen“ in Selbsterfahrung kennengelernt und geht auf Frau Schattmayer- Bolle zurück. Da eine schriftliche Konzeption der Methode nicht veröffentlicht vorliegt, habe ich mich nach Absprache mit Frau Schattmayer- Bolle auf meine Protokolle bezogen, um diese in meiner Arbeit auszuführen. Zunächst möchte ich die Methode so beschreiben, wie ich sie kennengelernt habe, bevor ich die von mir variierte Form der Methode in Kapitel 4 vertiefe.

Die Aufgabe der Methode besteht darin, zu einem Lebensthema oder -ereignis eine Bildgeschichte in sechs Sequenzen zu zeichnen. Das kann eine Handlung aus dem eigenen Lebensalltag beschreiben, sowie einen Ausschnitt aus einem gelesenen Buch oder gesehenen Film. Dafür wird ein DIN A4 Papier in sechs Bildflächen gefaltet.

Verschiedene weitere Materialien, wie ein Gouachefarbkasten, Pinsel, Pastellkreiden, Wachskreiden, Tusche, Bleistifte etc. können angeboten werden.

Im Seminar haben wir zu Dritt gearbeitet. Jede:r konnte einmal in der Rolle von Therapeut:in, Klient:in oder Beobachter:in sein. Der/Die Klient:in bekommt zuerst den Raum, um zu einem Ereignis aus dem eigenen Leben oder einer Film- oder Buchsequenz zu sprechen. Der/Die Therapeut:in hat die Aufgabe des Zuhörens. Anschließend führt sie die/den Klient:in in die Gestaltung mit den vorbereiteten Papieren und lässt die Wahl, mit welchen Farben oder Stiften die Person arbeiten möchte. Dazu bittet der/die Therapeut:in, den/die Klient:in, die eigene Wahrnehmung des Erzählten bildnerisch in einer Sequenz von sechs Bildflächen darzustellen und erklärt, dass sie selbst das Erzählte des/der Klient:in mit der eigenen Wahrnehmung in einer Bildgeschichte begleitend auf ein separates Papier zeichnen wird. Ohne sich dabei stark an dem/der Klient:in zu orientieren, agiert die/der Therapeut:in im Zeichnen und Malen unabhängig und richtet sich nach seiner/ihrer Wahrnehmungsperspektive des Verstandenen der Erzählung aus. Diesen Aspekt gilt es im Besonderen zu reflektieren, weshalb ich im folgenden Abschnitt 2.2.1 einige Anmerkungen dazu geben möchte.

2.2.1 Wissenschaftliche Einbettung der Methode

Die von mir vorgestellte Praktik, die ich im Seminar bei Frau Schattmayer-Bolle kennengelernt habe, wird von ihr auf Konzepte innerhalb der kunst- und gestaltungstherapeutischen Arbeitsmethode des „Begleitenden Malens“ von Helena Schrode zurückgeführt. Wichtige theoretische Grundlagen der Arbeitsmethoden des Begleitenden Malens beziehen sich auf einen psychoanalytischen-kunsttherapeutischen Ansatz. Das charakteristische dieser Methode ist „eine Arbeitsweise mit Minimalstrukturierung“ (Schrode 1995, S.144), die eine klare therapeutische Einstellung und Haltung vermitteln (vgl. ebd.). Im Mittelpunkt steht die nonverbale gestalterische Begleitung des/der Therapeut:in im Gestaltungsprozess des/der Klient:in. Die Bilder des/der Therapeuten:in sind eine Resonanz auf die inneren und äußeren Ausdrucksweisen der Klient:innen. Es geht um ein Angebot von Perspektivübernahme und Empathie und darum, implizite und explizite Themen zu spiegeln (vgl. Skript Schattmayer-Bolle, S.1). In der Tätigkeit wird in dem/der Therapeuten:in und Klient:in ein beobachtendes, wie auch aktiv handelndes Selbst

geweckt. Benedetti und Peccicia (1994) auf die die Methode des progressiv therapeutischen Spiegelbilds zurückgeht und die auch methodisch in der Kunsttherapie mit Sequenzen arbeiten, finden dafür den Ausdruck der „sozialen Verdopplung“. Die soziale Umwelt wird in der Innenwelt wiedergegeben und in der Gestaltung auf einer sogenannten dritten Ebene dargestellt (Dammann & Meng 2010, S.31). Es wird in der Interaktion zwischen Kunsttherapeut:in und Klient:in davon ausgegangen, dass in Beiden ein beobachtendes und ein teilnehmendes Selbst vorhanden ist und diese während des Gestaltungsprozesses unbewusst agieren. Das teilnehmende Selbst geht eine Verbindung mit seiner sozialen Umgebung ein und identifiziert sich mit darin vorhandenen Personen und Objekten. Es steht in einer inneren Wechselbeziehung mit dem beobachtenden Selbst und wird von diesem bewertet. Das teilnehmende Selbst funktioniert demnach durch Identifikation und Verbindung, wie auch durch Symmetrie, Spiegelung und Symbiose mit den Objekten und Subjekten in seinem sozialen Umfeld, während das beobachtende Selbst seine Umwelt unterscheidet, differenziert, mit Asymmetrie und Trennung arbeitet. Peccicia und Benedetti (1996 a) sprechen beim teilnehmenden Selbst auch vom symbiotischen Selbst und beim beobachtenden Selbst vom getrennten Selbst. Nach dem psychoanalytischen Modell entwickeln sich symbiotisches und getrenntes Selbst gleichzeitig. Die Psychoanalyse geht davon aus, dass der Ursprung des Ichs und dessen Erfahrung eines teilnehmenden und beobachtenden Selbst im Mutterleib liegen, wo der Fötus durch Berührung und Trennung mit der Gebärmutter erste Erfahrungen macht (vgl. Dammann & Meng 2010, S.49). Während der Lebensentwicklung verändern sich Stufen der Integration und Kooperation von beobachtenden und teilnehmenden Selbst, was jedoch keine Vertiefung der vorliegenden Arbeit erfahren soll. Es geht in einer dialogischen Interaktion um ein „sich selbst im eigenen körperlichen Selbst“ und ein „sich selbst sein“ in der Spiegelbeziehung mit Anderen (ebd. S.50). Es gibt demnach therapeutische und kunsttherapeutische psychoanalytische Ansätze, die symmetrische (spiegelnde) und asymmetrische (konfrontative) Vorgehensweisen kombinieren bzw. verstärkter mit einer der beiden Zugänge arbeiten (vgl. ebd. S.72). Die Theorie von Ignacio Matte-Blanco (1975,1988), einem chilenischen Psychoanalytiker, geht von einer mathematischen Reihentheorie aus und nimmt an, dass das Unbewusste durch die Bildung von symmetrischen Reihen arbeitet und der Auftrag der Psychoanalyse eine Aufbrechung dieser symmetrischen Bezüge ist. Nach Matte-Blanco (1975, 1988)

beeinflusst das Denken und Fühlen des Menschen Asymmetrie und Symmetrie in einer Wechselbeziehung. Für ihn stehen asymmetrische Aspekte in einem Zusammenhang mit Grenzen, Symbolbildung, abstrakten Denken und einem sekundären Prozess, während die symmetrischen Aspekte von ihm mit Unbewusstem, einer symbolischen Gleichwertigkeit und einem primären Prozess in Verbindung gebracht werden (vgl. in Dammann & Meng 2010, S.80). Bei einem asymmetrischen Spiegeln „geht es um das Eröffnen eines neuen Blickwinkels und das unerwartete Erleben von Neu- und Anderssein (...)“ (Köstler, 1966 in Dammann & Meng 2010, S.271).

Das begleitende Malen stärkt zudem die Mentalisierungskompetenz (vgl. Skript Schattmayer-Bolle, S.2). Mentalisierung beschreibt die Kompetenz der geistigen Fähigkeit, sich in anderes menschliches Verhalten durch Wahrnehmen und Interpretieren auf Grundlage von Gefühlen, Wünschen, Zielen und Überzeugungen hineinzusetzen (vgl. Bateman und Fonagy, S.128 in Dammann, Meng, S.78). Die Untersuchungen von Fonagy et al. zeigen insbesondere die Bedeutung der Mentalisierung für die Bindungssicherheit und den Aufbau von konstruktiven Beziehungen auf (vgl. Skript Schattmayer-Bolle, S. 2).

Schrode (1995) spricht von drei Vorgängen, die der/die Therapeut:in im Gestaltungsprozess bedenken und reflektieren muss:

1. Ein empathisches Einfühlen in das Gegenüber und dessen Gestaltungsprozess
2. Die eigenen Gefühle und Reaktionen, die Gegenübertragung genannt werden
3. Die Entscheidung, welche Gestaltungen der/die Therapeutin dem/der Klient:in zur Verfügung stellen kann und sollte, sowie welche den therapeutischen Prozess befördern (vgl. S.145).

Schrode (1995) weist darauf hin, dass diese drei Aufgaben komplex sind und eine längere Selbsterfahrung der eigenen Auseinandersetzung mit Inhalten und eigenen Bildern bedürfen. Diese können unbewusst, wie auch bewusst sein, um Übertragungs- und Gegenübertragungsphänomene sorgfältig zu beachten und zu reflektieren (vgl. ebd.). „Die Gegenübertragung des Therapeuten ist von vielen patientenunspezifischen und patientenspezifischen Faktoren, wie etwa der Störung des Patienten (Vogel 1998) oder dem Altersunterschied zwischen Patienten und Therapeuten (Vogel 1999) abhängig“ (zitiert aus Vogel 2012, S.115). Insbesondere die Arbeit mit Todesthemen beschreibt Vogel (ebd., S.115) als Arbeit, bei der/die Therapeut:in auch mit sich selbst konfrontiert ist und sich damit auseinandersetzen muss und bezieht sich dabei auf

Tausch (1987, S.234). In diesem Zusammenhang lassen sich in der Gegenübertragung ein affektives und kognitives Erleben im/in der Therapeut:in in Reaktion auf die Konfrontation mit dem Thema des Todes durch den/der Patient:in wiederfinden (vgl. Vogel 2012, S.115 f.). Es werden bewusste und unbewusste Themen und Assoziationen aus der biografischen Lebensgeschichte des/der Therapeut:in angerührt. Bei der „Projektiven Identifikation“ geht es darum, dass der/die Patient:in Selbstanteile und Gefühle zur Entlastung in den/die Therapeut:in projiziert und verlagert. Der/Die Therapeut:in identifiziert sich selbst damit, muss dies jedoch für sich erkennen, um damit in der Therapie arbeiten zu können (vgl. ebd.). „Die enge therapeutische Beziehung führt also zwangsläufig zu einer gegenseitigen, oft auf komplizierten Wegen stattfindenden Einflussnahme (...)“ (Vogel 2012, S.116).

Ich sehe diese wissenschaftliche Einbettung meiner Praktik der „sequenziellen Zeichnung“ als eine Art Fundament oder Anfang für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung.

3 Fallstudie- sequenzielle Zeichnung in der Trauerbegleitung im Hospiz

3.1 Falldarstellung

Ich begleitete von Mitte Juli 2021 bis Anfang Februar 2022 eine 33-jährige Klientin über zehn Sitzungen in ihrer Trauer im Atelier des Hospizes. Das Hospiz ist eine psychosoziale Beratungsstelle und ist zunächst nicht in einen medizinischen Rahmen eingebunden. Es kooperiert jedoch mit der im selben Haus anliegenden Palliativstation des Krankenhauses. Aus diesem Grund spreche ich auch von kunsttherapeutischer Trauerbegleitung und nicht Kunsttherapie, denn für diese ist der medizinische Rahmen notwendig.

Der Grund für das Kommen meiner Klientin war der Verlust eines Kindes in der 38,4 Schwangerschaftswoche. Die Klientin kam nach zwei Monaten ihres verstorbenen Kindes das erste Mal zur kunsttherapeutischen Trauerbegleitung zu mir, die ich selbstständig im Rahmen meines studienbegleitenden Praktikums gestalten konnte. Parallel nahm die Klientin eine Gesprächsbegleitung bei einer Sozialarbeiterin im Hospiz in Anspruch. Die stille Geburt der Klientin führt auf ihre Diabeteserkrankung zurück, welche die Klientin schon vor der Schwangerschaft hatte. Aus diesem Grund war sie zu regelmäßigen Kontrollen bei einem Diabetologen. Einige Wochen vor der 38,4 Schwangerschaftswoche äußerte sie bei ihrem Arzt den Wunsch, die Entbindung

des Kindes vorzeitig und am besten in den folgenden Wochen einzuleiten. Im Nachhinein berichtete sie mir, zu dem Zeitpunkt körperlich gefühlt zu haben, dass die Geburt vorzeitig eingeläutet werden musste. Da die medizinischen Werte im Rahmen waren, wurde die Klientin von ärztlicher Seite beruhigt. Das ist oft ein für sie schwieriger Aspekt ihrer Erzählungen während der kunsttherapeutischen Begleitung gewesen und auf die sie wiederholt zu sprechen kam. Von September bis November 2021 kam die Klientin nicht zur Trauerbegleitung. Grund dafür war ein klinischer Aufenthalt. Danach arbeiteten wir kunsttherapeutisch für drei Sitzungen coronabedingt und den langen Anfahrtsweg der Klientin betreffend, online zusammen. Die Klientin äußerte jedoch daraufhin den Wunsch, wieder im analogen Setting weiterarbeiten zu wollen. Mit der Klientin wurde zu Beginn der kunsttherapeutischen Begleitung das Ziel definiert, einen Raum zu ermöglichen, in dem ihr in ihrem Erleben zugehört werden kann, um in Akzeptanz ihrer Trauer und ihrem Verlust des Kindes zu kommen. Da die Klientin ihr Kind nach der Geburt nicht sehen wollte und konnte, ging es in unseren Treffen oft darum, dem Kind eine Gestalt und einen Raum zu geben.

3.2 Praktik und Rahmenbedingungen

Nachdem ich mich dazu entschieden hatte, die Arbeit mit Bildsequenzen als eine kunsttherapeutische Praktik zu untersuchen, war es für mich wichtig, einen offiziellen Forschungsrahmen zu eröffnen. Zunächst legte ich sechs, dann vier Forschungssitzungen fest, zu denen ich die Praktik untersuchen wollte. Mir war es wichtig, die Klientin den Anfang meines Forschungsprozess wissen und teilnehmen zu lassen, sowie mir zu vergegenwärtigen, dass es neben einem kunsttherapeutischen Prozess nun einen Teil einer Forschungsebene gab.

Die von mir zu untersuchende kunsttherapeutische Praktik der „sequenziellen Zeichnung“ habe ich bereits im Vorhinein in mehreren Sitzungen als Einstieg unserer Treffen angewandt. Sie diente als Brücke der Erzählung zu einem Gestaltungsprozess. Meine Klientin kam oft bereits erzählend zur Tür des Ateliers und es bereitete mir anfangs Mühe, sie aus dem Erzählfluss in ein nonverbales Arbeiten zu führen. Zu Beginn unserer Treffen äußerte sie öfter den Wunsch, dass ich sie gestalterisch begleitete. Nachdem ich die folgende Methode über mehrere Sitzungen nutzte, ist es mir nun ein Anliegen zu begründen, weshalb ich diese Methode anwandte. Ich möchte sie in einen wissenschaftlichen Kontext einbetten, sowie Qualitäten der Methode

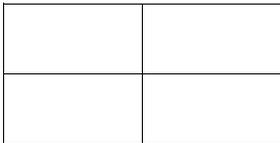
untersuchen.

Vor den 4 geplanten Forschungssitzungen, machte ich mir einen groben Plan zu der Methode:

Erste Sitzung:

Materialien: Buntstifte, Bleistifte, Wachsstifte

Einteilung des Papiers (DIN A4)



Zweite Sitzung:

Materialien: Buntstifte, Bleistifte, Wachsstifte

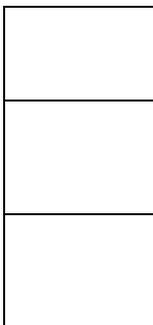
Einteilung des Papiers Querformat (44 cm mal 120 cm)



Dritte Sitzung:

Materialien: Buntstifte, Bleistifte, Wachsstifte

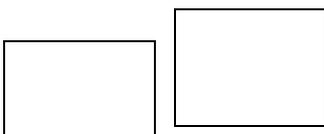
Einteilung des Papiers Hochformat (44 cm mal 120 cm)



Vierte Sitzung:

Materialien: Buntstifte, Bleistifte, Wachsstifte

Einteilung des Papiers (drei einzelne Papierflächen 120 cm mal 140 cm)





Ziel:

- Ankommen im Raum ermöglichen
- mit Materialien vertraut werden
- Anerkennung und Wertschätzung der Erzählung der Klientin, um sie in ihrer Flüchtigkeit einzubetten
- Transformation von Wort zu Bild und langsames Überführen in eine wahrnehmungs- und sinnlich ausgerichtete Gestaltungsphase nach der Praktik der „sequenziellen Zeichnung“
- Wahrnehmungs- und Perspektiverweiterung anbieten durch die kunsttherapeutische Begleitung

Anfangsfragen:

Wie kommen sie heute ins Atelier?

Gibt es etwas aus den letzten Wochen, von dem sie erzählen möchten?

Können sie das, was sie eben geschildert haben, in einer Zeichnung chronologisch darstellen?

Abschlussfrage:

Gibt es etwas, dass sie sich aus meinem Bild mitnehmen können?

Fällt ihnen etwas auf?

3.3 kunsttherapeutischer Forschungsprozess

In der Mitte des Ateliers steht ein großer Tisch. Darauf habe ich gefalteten Papiere, Wachskreiden, Buntstifte und Bleistifte und gefaltete Papiere bereitgestellt.

3.3.1 1/4 geplanten Forschungssitzung(en)

In der ersten Forschungssitzung kommt die Klientin ins Atelier. Alle Materialien liegen auf dem Tisch bereit. Für die erste Sitzung habe ich ein DIN A4 Papier in vier Bildflächen bereitgestellt. Frau K. kommt heute mit einem Lächeln herein und sagt sofort: „Ich habe ein freudiges Ereignis zu erzählen. Ich bin wieder schwanger (...).“ Ich hatte mir zuvor überlegt, wie ich einen Einstieg für meine Methode gestalten konnte, indem ich mir Worte und Fragen zurechtgelegt hatte. Doch das brauchte ich gar nicht, da die Klientin von selbst in einer großen Offenheit mir entgegenkommt. Wir sitzen uns am Tisch über Eck. Als sie nach circa zehn Minuten in ein Schweigen verfällt, frage ich: „Können sie sich heute für den Beginn vorstellen, ihr Erzähltes chronologisch in eine Bildgeschichte auf ein Papier zu bringen? Sie kennen das ja schon aus den vorherigen Sitzungen.“ Die Klientin kann sich sofort auf mein Angebot einlassen. So füge ich noch hinzu: „Ich habe ein Papier dafür in vier Abschnitte geteilt und verschiedene Materialien auf den Tisch gestellt. Wenn sie lieber mit anderen Stiften oder Farben arbeiten möchten, können sie diese auch gern noch aus einem Regal holen. Ich werde sie auch wieder begleiten, indem ich meine Wahrnehmung auf ihre Erzählung darstelle.“

Während die Klientin fast immer sofort sich in die Gestaltung vertiefen kann, sitzt sie heute länger vor ihrem weißen Papier. Ihr fällt es schwer eine Auswahl und Reihenfolge ihres Gesagten herauszufiltern. Ich gebe ihr zunächst Zeit. Nach einer Weile frage ich sie dann doch, ob sie Unterstützung von mir benötigt. Sie nimmt diese dankbar an und so versuche ich ihre Worte mit den Meinen noch einmal wiederzugeben. Und ich sage: „Sie haben eben beschrieben, was sie im Augenblick sehr zentral bewegt, gleichzeitig von der Vergangenheit gesprochen und außerdem viele Gedanken und Gefühle angesprochen, die die Zukunft betreffen. Vielleicht beginnen sie auch in einem der Mittelfelder des Papiers, um das darzustellen, was sie im Augenblick beschäftigt und schauen dann in ihrer Geschichte in eine Vergangenheit zurück und später nach vorn in eine Zukunft.“ Frau K. greift zu dem Bleistift. Es ist neben den Buntstiften und Wachskreiden ein bevorzugtes Material für sie, die sie auch in den vorangegangenen Sitzungen fast immer nutzt. Vielleicht rühren daher die Gedanken, diese ausgewählt auch nur auf den Tisch gestellt zu haben.

Ich orientiere mich an der Materialauswahl der Klientin und nutze auch einen Bleistift. Dann konzentriere ich mich darauf, was ich an den Worten der Klientin wahrgenommen habe, was sie wiederholt wiedergegeben hat und an welcher Stelle in ihr starke Emotionen aufkamen, wie auch auf Stellen, an denen sie besonders laut

oder leise gesprochen hat. Auch orientiere ich mich beim Zeichnen am Tempo der Klientin. Sie ist nach zehn Minuten fertig. Und so beende ich meine Zeichnung mit den letzten Strichen und dann legen wir unsere Bildsequenzen in die Mitte des Tisches. dargestellt. Im Anhang finden sich zu den zugehörigen Bildern zwei Protokolle. Eine Bildanalyse lässt sich lose aus einer Tasche im Buchrücken herausnehmen. Diese kann bei Bedarf als Vergleich zu den Bildern herausgenommen und nachvollzogen werden. Ansonsten möchte ich die vier entstandenen Bildsequenzen in diesem Kapitel für sich sprechen lassen und nicht detailliert ausführen.

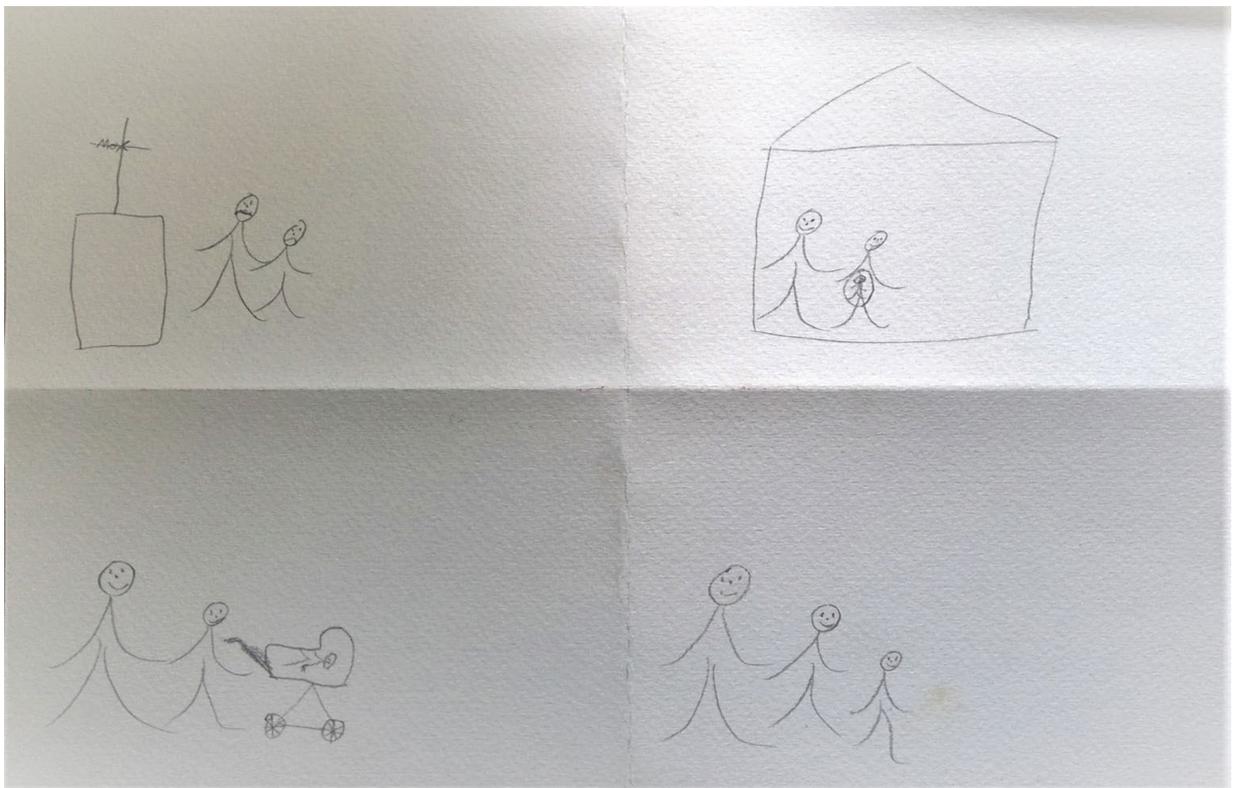


Abbildung 2: sequenzielle Zeichnung der Patientin

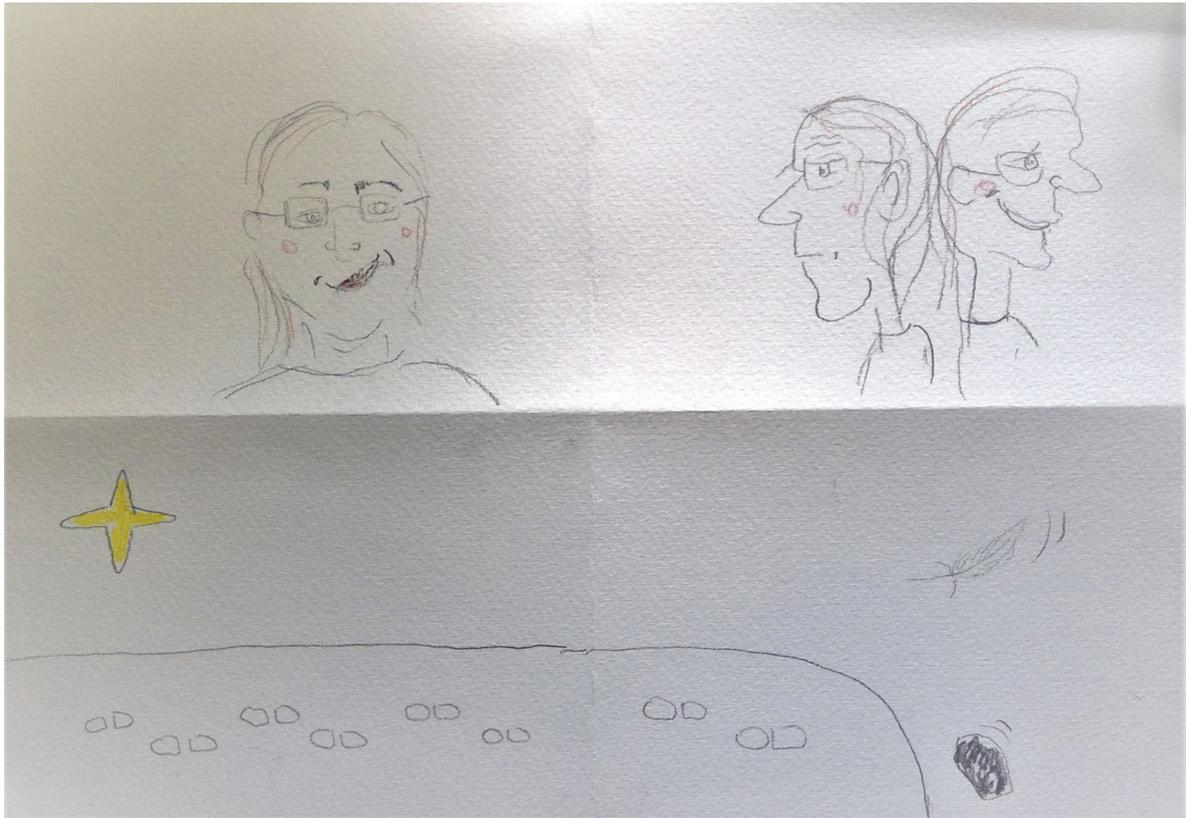


Abbildung 3: sequenzielle Zeichnung der Therapeutin

Meine Klientin und ich schließen den Prozess mit einer Bildbesprechung ab. Dazu frage ich sie, ob sie beginnen möchte, ihr Bild zu beschreiben. Außerdem frage ich sie, ob sie nach meinem Unterstützungsangebot gut ins Gestalten gefunden hat und wie es ihr dabei ging. Die Klientin antwortet, dass sie gut hereingefunden hat, es aber generell für sie heute schwierig war, die vielen Gedanken und Gefühle in einen Einklang zu bringen. Dann frage ich die Klientin: „Können sie ihre Zeichnungen als eine zusammenhängende Geschichte erzählen?“ Frau K. beginnt in einer „Ich“ und „Wir“-Form zu sprechen und bezieht sich dabei mit auf ihren Partner. Mir fällt auf, dass die Klientin bei der Erzählung immer wieder aus dem zusammenhängenden Erzählen aussteigt und sich an etwas anderes, nicht auf dem Bild Dargestellten, erinnert und einfügt. Ein Schlüsselerlebnis scheint im dritten Bildfeld der Sequenz zu liegen. Die Klientin hebt hervor, dass es seit dreizehn Jahren ihr größter Wunsch ist, mit einem Kinderwagen durch ihren Wohnort zu laufen. Bei dem gezeichneten Paar hebt die Klientin hervor, was sie sich gegenseitig sagen: „Wir schaffen das schon“. „Auch wenn die Wohnung zu klein ist“. „Wenn das Kind stirbt, versuchen wir es nicht noch

einmal.“ „Diesmal bestehen wir darauf, dass das Kind bereits in der 37,1 Woche geholt wir.“ „Das ist unser Recht.“ „Mir ist egal, wenn ich nicht schlafen kann.“ „Ja, es ist schön. Aber es ist auch zu zeitig. Es ist noch nicht einmal ein Jahr vergangen, dass M. tot ist.“ Dann zeige ich der Klientin mein Bild. Mein Fokus liegt allein auf dem Erleben der Klientin und den anfangs beschriebenen Gefühlen von Freude und Angst. Sie hatte hervorgehoben, dass sie „jetzt mehr als vorsichtig ist“ und das „nicht noch einmal schafft“, wenn das neu zu erwartende Kind stirbt. Sie wiederholt, dass sie dann nicht mehr leben möchte. Dabei kommen Gefühle von Wut auf den Arzt auf, der sie betreute, und sie zeigt ihm gegenüber Schuldzuweisungen. Das Bild soll die Klientin in ihrem gespaltenen Gefühl darstellen, die nach vorn und zurück blickt.

Ich beende den Prozess, indem ich die Klientin frage, ob sie für sich etwas aus meinem Bild mitnehmen kann oder ob es etwas gibt, das ihr auffällt? Sie meint, dass es genau das bildnerisch zeigt, was in ihr im Inneren abläuft. Sie betrachtet das Bild genau. Nickt stumm. Und deutet auf das letzte Bildfeld. Dann vertieft sie ein Ereignis aus dem letzten Monat, indem sie zu Hause innerlich zusammengebrochen ist. Die erzählte Szene in meinem Zuhören noch einmal einbettend, schließen wir den Prozess der sequenziellen Zeichnung an dem Punkt ab und ich leite zu dem Hauptteil der Sitzung ein, in dem ich den Raum offen lasse für eine freie Gestaltungszeit der Klientin. Da sie seit mehreren Wochen mit Ton arbeitet, holt sie sich ein angefangenes Werk und fährt damit fort. Doch dies möchte ich in diesem Bericht nicht weiterverfolgen (vgl. Protokoll XII.).

3.3.2 2/ 4 geplanten Forschungssitzung(en)

In der zweiten Forschungssitzung kommt die Klientin erneut mit einer unvorhergesehenen Neuigkeit ins Atelier: „Ich bin heute das letzte Mal da. Ich muss jetzt auf mich gut aufpassen. Es ist mir zu viel, wenn ich hierherkomme, wenn ich jetzt wieder viele Arzttermine wahrnehmen muss und arbeiten bin (...)“

Wir beginnen dennoch die Sitzung, wie die vorangegangene mit der „sequenziellen Zeichnung“. Ich knüpfe an die vorausgegangene Erzählung an, indem ich sie frage, ob sie das Geschilderte in einer Bildgeschichte und zeitlichen Reihenfolge darstellen kann. Diesmal habe ich mich im Angebot für ein anderes Papierformat entschieden. Da die Klientin in der ersten Sitzung auf meinen Vorschlag reagierte, dass Erzählte zeitlich in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nach Bildflächen zu strukturieren, griff ich den Gedanken noch einmal auf und entschied mich nur drei Bildteile anzubieten. Es enthält drei nebeneinanderstehende zusammenhängende Bildflächen. Mir ist ein Anliegen, auszuprobieren, was dieses Format für einen Einfluss auf die Wahrnehmung und Gestaltung nimmt. An Stiften stehen dieselben wie in der ersten Forschungssitzung bereit. Im Mittelpunkt ihres Berichts stehen diesmal ein aktuelles Ultraschallbild und die schwankenden Gefühle von Freude und Traurigkeit, sowie der Wunsch mit dem bereits bestehenden Kinderwagen durch ihren Wohnort fahren zu wollen. Diesmal beginnt die Klientin gleich zu Stiften zu greifen und beginnt im ersten Bildfeld in einer chronologischen Reihenfolge ihre Erzählung bildnerisch umzusetzen. Diesmal nimmt sie sich länger Zeit und wirkt beim Zeichnen vertiefter. Sie nutzt diesmal Aquarellbuntstifte und weist darauf hin, dass sie sich diese jetzt auch für zu Hause bestellt hat. Nach der Gestaltungszeit finden wir wieder in einer Bildbesprechung zusammen:



Abbildung 4: sequenzielle Zeichnung zweite Sitzung (oben Klientin, unten Kunsttherapeutin)

Sie beginnt zu erzählen und der Fokus liegt auf dem Kinderwagen und ihrem damit verbundenen sehnlichen Wunsch. Ihr scheint bewusst und klar zu sein, wie wage und zart diese Wunschvorstellungen sind, als ich sie nach der Figur ohne Hände und dem fehlenden Boden aufmerksam mache und frage. Und gleichzeitig habe ich den Eindruck, dass sie sich gedanklich mit dem Wunsch so stark verbindet, dass sie keinen anderen Gedankenspielraum zulassen kann. Sie wiederholt mehrmals, dass sie nur das Bild für sich in der Zukunft sieht.

Bei der Frage, ob es für sie etwas gibt, dass sie sich aus meinem Bild mitnehmen kann, kann sie keinen expliziten Aspekt für sich verbalisieren. Sie scheint es gern zu betrachten, sagt nur, dass es ihr gefalle, sodass ich nicht direkt herauslesen kann, welche Resonanz mein Bild für sie hatte. Ich denke, dass es in Ordnung ist, wenn die Klientin ihre Gedanken nicht teilen möchte und ich konnte es in dem Moment auch beruhigt stehen lassen. Im Nachhinein denke ich, dass ich sie auch explizit auf etwas in meinem Bild ansprechen hätte können, um sie zu fragen, um eine Möglichkeit der Öffnung des Gesprächs noch einmal anzubieten und dieses nicht gleich zu schließen (vgl. Protokoll XIV.).

3.3.3 Dritte und vierte geplante Forschungssitzungen

Auch wenn ich keine dritte und vierte Forschungssitzung durchführte, ging ich nach der zweiten Forschungssitzung Überlegungen nach, wie diese aussehen hätten können. Ich dachte, dass ich mit den Papierformaten noch mehr spielen konnte, um herauszufinden, welche Art von Format für die Klientin stimmig war. In Kapitel 2 habe ich zwei Varianten für das Angebot des Papierformats dargestellt.

Mit diesem Einblick in meine Praxis möchte ich einen theoretischen Zugang zu den Themen stille Geburt, Trauerprozess, Erzählungen und Kunsttherapie schaffen.

4 Forschungsstand und Ergebnisse bisheriger Bezugswissenschaften

4.1 stille Geburt

Laut Bundesinstitut für Bevölkerungsforschung traten im Jahr 2019 ca. fünf Todgeborene je 1000 Lebend- oder Todgeborenen in Deutschland auf. Darunter zählen die bereits im Mutterleib verstorbenen Föten (stille Geburt), wie auch verstorbene Föten, die während der Geburt und in den ersten sieben Tagen nach der Geburt verstorben sind (vgl. Bundesamt für Bevölkerungsforschung, o.S.).

Von einer Todgeburt oder stillen Geburt (engl. „still birth“) wird in Deutschland gesetzlich gesprochen, wenn das Kind im Leib der Mutter oder während der Geburt stirbt (vgl. Lohtrop 2020, S.34). Die Definition von Todgeburt wird im internationalen Vergleich unterschiedlich beschrieben und bezieht sich auf das Geburtsgewicht des Kindes, der Dauer der Schwangerschaft, sowie den erkennbaren Lebenszeichen (vgl. Denning 2018, S. 10). Ich möchte mich für die Diplomarbeit jedoch ausschließlich nach der Definition in Deutschland richten und keinen internationalen Diskurs eröffnen, da sich meine Einzelfallstudie, sowie die vorangestellte Statistik auf Frauen bezieht, die eine stille Geburt in Deutschland erfahren haben. Die Definition liegt dem Personenstandsgesetz nach §31 zugrunde und zieht die Grenzen für eine stille Geburt, wenn „keine Merkmale des Lebens gezeigt werden“ (pulsierende Nabelschnur, Herzschlag, natürliche Lungenatmung), wenn das Kind mindestens 500 Gramm wiegt oder das Gewicht unter 500 Gramm beträgt, jedoch nach der 24. Schwangerschaftswoche geboren wurde.

Denning (2018) hat eine vergleichende Analyse relevanter Publikationen zum Erleben des Verlustes eines Kindes von Frauen und Paaren dargestellt (vgl. S.20): Nach Kersting (2012, S.1437) zählt das Verlieren eines Kindes zu den schwierigsten zu bewältigenden Verlusterfahrungen und Ditz (2001, S. 212) spricht davon, dass der Tod eines Kindes als eine einschneidendere Erfahrung, als eine nahestehende erwachsene Person empfunden wird (vgl. in Denning, S.20). Ich möchte diese Ergebnisse unantastbar stehen lassen und versuchen von meinem Standpunkt aus Einblicken in das Erleben von Paaren zu geben, die eine stille Geburt erfahren haben.

4.2 Erleben und Bedürfnisse von Trauernden



Abbildung 5: Bildausschnitte aus dem Comic von Tina Brenneisen „Das Licht, das Schatten leert“

Der Einstieg soll mit Bildausschnitten aus dem Comic von Tina Brenneisen beginnen: Die Reaktion von Frauen nach der Feststellung des Todes ihres Kindes können von Schock, über Verleugnung bis zu Ohnmacht reichen (vgl. Beutel, 2002; Kuse-Isingschulte 2000 zitiert aus Denninger, S.24). Und auch Börgens (2005) beschreibt bei Frauen Gefühle, wie Schwindel, Betäubung und Fallen, sowie dass diese Gefühle durch medizinische Maßnahmen noch verstärkt werden können (vgl. S.44). Sowohl Kuse-Isingschulte (2000, S.28), als auch Beutel (2002, S.84) bemerken den Einfluss des medizinischen Personals auf den Trauerverlauf der betroffenen Personen (vgl. Denninger, S.25).

Herborn (2000) beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern eine kunsttherapeutische Intervention bei der Verarbeitung des Verlustes eines Kindes hilfreich sein kann. Sie beschreibt in einer kunsttherapeutischen Untersuchung mit Frauen nach einer Fehlgeburt und Todgeburt vier Fälle an einer Frauenklinik (vgl. Herborn, S.89f.). Sie beschreibt diese kunsttherapeutischen Prozesse als „Momentaufnahme“ und spricht dennoch von einer Wirkung der Bilder auf die Frauen (vgl. ebd., S.92). In der Arbeit mit Temperafarben gestaltete eine Frau, die im vierten Schwangerschaftsmonat eine Todgeburt hatte und zu dem Zeitpunkt zwei Wochen zurücklag, eine amorphe Gestalt. Dabei waren Kopf und Gesicht sichtbar. Dennoch beschrieb die Frau, dass es ihr nicht gelang das Kind genau zu malen. Eva Herborn bringt in ihrem Artikel noch eine Anmerkung zu „Wunschbildern“ an, welche Bilder sind, die eine gewünschte Entwicklungsantizipation zeigen. Sie hebt hervor, dass bildhafte und auch symbolische Gestaltungen der Wunschvorstellungen eine heilende Wirkung auf somatische Prozesse der Frauen haben können, und bezieht sich dabei auf Studien von Jeanne Achterberg (1997) (vgl. Herborn 2000, S.92). In den Tagen nach dem Verlust des Kindes haben Frauen oft Erlebnisse, als wenn das Kind noch da wäre: Darmbewegungen werden als Kindsbewegungen missdeutet, fantasierte Kindsbewegungen bei vor allem stiller Umgebung und fortbestehender Milchfluss trotz Einnahme von Abstillmedikamenten. Über diese Wahrnehmungen sind Frauen häufig verunsichert. Sie sind jedoch verbreitet und Ausdruck der starken Wunschvorstellung (vgl. Smeding, S.44). Zu zusätzlichen Wochenbettbeschwerden kommen psychosomatische Trauersymptome hinzu, wie Herz-Kreislaufbeschwerden, Appetitlosigkeit, Verdauungsbeschwerden, Schlaf- und Ruhelosigkeit (vgl. ebd., S.45). Zusammenfassend kann davon ausgegangen werden, dass der aktuelle

Forschungsstand die Bedürfnisse der Frauen gut erforscht hat. Probleme scheint es in der praktischen Umsetzung im Umgang mit Paaren einer stillen Geburt zu geben, wie zum Beispiel bezüglich von Informationsketten oder Verhaltensweisen der Helfer:innen. Denninger (2018) weist hier darauf hin, dass sowohl jede:r Betroffene und Helfer:in andere Vorstellungen und Charaktereigenschaften hat. Es bleibt dazu anzumerken, dass Maßnahmen zur Verbesserung der Situation der Frauen immer vor dem Hintergrund individueller Bedürfnisse stattfinden muss. Nicht jedes Paar kann ihr todegeborenes Kind sehen oder berühren, auch wenn es in der Literatur häufig empfohlen wird (vgl. Denninger, S.167).

4.3 Trauerkonzepte

„Trauer ist mehr als Schmerz. Viel mehr. Da ist zum Beispiel ein gewisser Stolz, einem Punkt entgegenzugehen, an dem man nie zuvor war. Von dem ich nie dachte, dass ich ihn einmal erreichen würde. Jeder Akt des Zurücklassens ist auch ein Aufbruch. In jedem „Lebwohl“ liegt ein stilles „Willkommen“ verborgen. Abschiede sind ein Thema, das zum Leben gehört, mehr als zum Tod. Denn letztlich ist unsere Geschichte, die Geschichte aller, von Anbeginn an nichts anderes als eine eigenwillige Mischung von Enden und Anfängen“ (Bujó zitiert aus Bucay, S.81).

In dem folgenden Abschnitt werde ich verschiedene Konzepte beleuchten, die sich mit dem existenziellen Thema des Todes beschäftigen und vier verschiedene Modelle von Trauerprozessen aufzeigen. Zwei derer sind linear angelegt und die anderen Beiden zirkulär. Derzeit liegen keine veröffentlichten Publikationen vor zum Thema „Arbeit mit Bildgeschichten in der Trauerbegleitung“. Daher werde ich mir charakteristische Merkmale, Gefühle, Verhaltensweisen und Besonderheiten anschauen, die insbesondere in der Arbeit mit trauernden Menschen auftauchen können und wichtig sind zu verstehen. Im vorletzten Kapitel der Diskussion möchte ich versuchen den Bogen zu spannen, um Erkenntnisse aus diesem Teil mit der methodischen Arbeit mit Sequenzen und Bildgeschichten zu verknüpfen und kritisch zu diskutieren.

4.3.1 Trauer und Bindungstheorie

Die Stärke der Trauer bei einer stillen Geburt steht auch in einem Zusammenhang mit der Bindung zwischen Paaren (v.a. der Frauen) und dem ungeborenen Kind (vgl. Vogel 2012, S.130). Die Bindungstheorie geht auf John Bowlby und Mary Ainsworth zurück

(vgl. Grossmann 2011, S.7 f.). Sie befasst sich mit Phänomenen, die die Psychoanalyse „Objektbeziehung“ oder „Symbiose“ bezeichnet und die ich in Kapitel 3.2.1 bereits angesprochen habe. Obwohl die Bindungstheorie auch viele psychoanalytische Gedanken enthält, unterscheidet sie sich von Ansätzen aus der traditionellen Psychoanalyse, da sie an Disziplinen der Ethologie und kognitiven Psychologie anknüpft (vgl. Bowlby 2019, S.157). Bindung ist eine starke gefühlsmäßige Verbundenheit mit wenigen und spezifischen Personen, die Schutz und Unterstützung bieten und gewöhnlich für einen langen Teil im Lebenszyklus bestehen. Das Bindungsverhalten ist ein Schlüsselprozess, um Vertrautes vom Fremden zu unterscheiden (vgl. Bowlby 2019, S.160ff.). Insbesondere Kinder sind auf das Bindungsverhalten von ihren Bezugspersonen angewiesen.

Der Tod stellt eine „endgültige Trennungssituation“ dar, „die sich auf die individuellen Bindungserfahrungen ganz unterschiedlich auswirken können (...)“ (Petersen & Hloucal 2012, S.27). Trauern bedeutet „die normale Emotion, durch die wir Abschied nehmen“ (ebd., S.132). In der Zeit einer Todeserfahrung ist das Bindungsverhalten von Klient:innen und ihren Angehörigen besonders stark ausgeprägt und wird durch ein spezifisches in der Kindheit geprägtes Muster reaktiviert. Petersen und Hloucal (2012) beschreiben diese Bindungsmuster als „Bindungsrepräsentanzen“ bei Klient:innen, die sich durch spezifische Interaktionsmuster beobachten lassen können. Diese Bindungsrepräsentanzen lassen sich aus verbalen, wie auch nonverbalen Kommunikationsformen entnehmen, wie z.B. Sprache, Sprachduktus, Gestik, Körpersprache und der Gefühlsäußerung (vgl. ebd., S.19).

Aufgrund einer intensiven Begegnung zwischen Klient:in und Therapeut:in, die auch insbesondere in der Praktik der „sequenziellen Zeichnung“ stattfindet, ist es für mich von Bedeutung auf Grundlage der Bindungstheorie die Anwendung der „sequenziellen Zeichnung“ in jeder neuen Begegnung mit Klient:innen zu überdenken. „Innerhalb kürzester Zeit entsteht eine zwischenmenschliche Interaktion, deren Qualität unmittelbar abhängig von bereits bestehenden persönlichen, sowie familiären Dynamiken ist“ (ebd., S.13).

Zum einen kann ein Verständnis und eine Wertschätzung dem Verhalten von Klient:innen entgegengebracht werden, wenn sich auf die Bindungstheorie gestützt

werden kann und zum anderen können Bedürfnisse von Klient:innen besser wahrgenommen und der entsprechenden Bindungsrepräsentanz zugeordnet werden, wodurch das eigene Verhalten als Therapeutin angepasst werden kann. Zur Bindungstheorie gehört das Konzept der Feinfühligkeit (Ainsworth et al. (1971,1974), auf das sich in der kunsttherapeutischen Arbeit mit gestützt werden kann, um die Realität der Klient:innen entsprechend zu interpretieren. Das Konzept wurde ursprünglich in Bezug auf die Mutter-Kind Beziehung ausgelegt. Feinfühligkeit meint nach dem Konzept von Ainsworth, dass eine Bezugsperson Signale seines Gegenübers (des Kindes) wahrnehmen kann, sie richtig interpretiert und angemessen, wie auch prompt diese beantwortet (vgl. Petersen & Hloucal 2012, S.17). Inwiefern die Theorie tragfähig ist und bindungstheoretische Interventionen wirksam sind, bedarf jedoch noch einer stärkeren systematischen Untersuchung, wie Petersen und Hloucal (2012) schreiben, die die Theorie im Kontext der Palliative Care beschrieben haben (S. 27). Ich nehme an, dass es ähnlich im Kontext der Begleitung der Trauerarbeit mit Klient:innen ist, da ich keine entsprechende Literatur dazu gefunden habe. Dennoch möchte ich die Überlegung eines Transfers der Bindungstheorie in die kunsttherapeutische Trauerbegleitung vornehmen und in Kapitel 8 diskutieren, um zu schauen, was sich in der Anwendung der Praktik der „sequenziellen Zeichnung“ im Individuellen verändern würde und zu beachten wäre. Zunächst werde ich jedoch die einzelnen Bindungsrepräsentanzen näher darstellen.

Die „autonome Bindungsrepräsentanz“ lässt sich auf ein sicheres Bindungsmuster zu Bezugspersonen zurückführen (vgl. Petersen & Hloucal 2012, S.14). Klient:innen mit dieser Bindungsrepräsentanz zeigen eine aufgeschlossene Kommunikation mit klarem Blickkontakt und auch die eigenen wahrgenommenen Gefühle werden offen und angemessen dem Gegenüber zum Ausdruck gebracht. Die Körpersprache und Mimik steht in einem Einklang mit den Gefühlen. Klient:innen haben ein „natürliches Bedürfnis über ihr Leben und ihre Beziehungen zu erzählen“ (ebd., S.19). „Die Narration wirkt kohärent, biographische Erlebnisse werden selbstreflexiv wiedergegeben“ (ebd.). Klient:innen können über schwierige Ereignisse und Lebenszusammenhänge sprechen. Diese werden zudem in ihrem Emotionsgehalt adäquat erzählt, sodass ein „empathisches Mitschwingen“ seitens der/des Therapeuten/-in möglich ist. Auf Fragen können Klient:innen flexibel eingehen. Wenn

dem Konzept der Feinfühligkeit in der therapeutischen Arbeit gefolgt wird, lassen sich Signale eindeutig wahrnehmen (vgl. ebd., S.20).

Bei einer „distanzierten Bindungsrepräsentanz“ wird auf ein unsicher- vermeidendes Bindungsmuster aus der Kindheit geschlossen (vgl. ebd, S.15). Klient:innen wirken in der Kommunikation verhalten und ihr Blickkontakt enthält keine Offenheit. Die Sprachmelodie wird kaum gestalterisch abgewandelt und erscheint monoton. Dadurch wird ein Zuhören seitens der/des Therapeuten/-in als schwierig empfunden. Gefühle im Kontakt mit Therapeut:innen werden nicht entsprechend ausgedrückt, mehr beiläufig und ohne Emotionen erwähnt. Familienmitglieder sind meistens in einer räumlichen und körperlichen Distanz. Das Gefühl von Distanz wird auch dem/der Zuhörer:in vermittelt. Aus der Körpersprache geht eine Spannung hervor, wenn Klient:innen sich an biographische Erlebnisse erinnern. Oft bleiben auch Lücken in der Erzählung und mindestens ein Elternteil wird als streng oder zurückhaltend beschrieben. Auch ihre Erzählungen wirken wenig kohärent. Es tauchen Idealisierungen in ihren Berichten auf und negative Erfahrungen werden zum Teil anders ausgelegt. Es besteht ein Wunsch nach einer Unabhängigkeit und ihre Einstellung gegenüber Hilfe in Anspruch zu nehmen, wird als schwierig erlebt. Klient:innen versuchen jegliche emotionale Abhängigkeit, aus Angst zurückgewiesen zu werden, zu vermeiden. Es stellt häufig eine Herausforderung dar Signale dem/der Zuhörer:in direkt zu äußern, sodass Wünsche nur indirekt von Therapeut:innen wahrgenommen werden können (vgl. ebd., S.21).

Bei einer „verstrickten Bindungsrepräsentanz“ wird auf ein unsicher ambivalentes Bindungsmuster geschlossen (vgl. ebd., S.16). Klient:innen kommunizieren meist überschwänglich. Es geht eine unruhige Ausstrahlung von Klient:innen im Erzählen aus und ist von einem Gefühlswechsel geprägt. Körperlich besteht eine enge Nähe zu Familienmitgliedern und Bezugspersonen. Es wird sprunghaft erzählt, sodass es dem/der Zuhörer:in schwer fällt zu folgen. Erinnerungen aus der Biographie werden detailreich und verstrickt erzählt. Die Bindungserfahrungen zu Bezugspersonen werden als unstet und ambivalent beschrieben. Symbiotische Beziehungen werden aus den Erzählungen deutlich (vgl. ebd., S.23).

Ein desorganisiertes Bindungsmuster zeigt sich in „der Bindungsrepräsentanz mit unverarbeiteten Objektverlust“ (vgl. ebd., S. 16). Die Kommunikation der Klient:innen ist oft durch Brüche im Sprach- und Gefühlsausdruck gekennzeichnet. Neue Umgebungen können Klient:innen in Stress versetzen und unruhig wirken lassen. „Dissoziative oder psychotisch wirkende Sequenzen“ können auftreten (ebd., S.25). Die Sprache moduliert von sehr leise zu laut. Wenn Klient:innen biographisches und von frühen Bindungserfahrungen sprechen, können sie in ein dissoziatives Muster verfallen, sowie in Trance. Gewalterfahrungen und unverarbeitete Traumata können darauf zurückgeführt werden. Gefühle können schwer und unkontrolliert gezeigt werden. Umso abhängiger Klient:innen in der Therapie sind, umso schwieriger können sie Anpassungsstrategien rekrutieren. Es gibt meist keine innere Erfahrung, die Sicherheit vermittelt. Klient:innen gehen gar nicht auf Beziehungsangebote ein oder handeln grenzüberschreitend. Wichtig ist ein Vermitteln von Verbindlichkeit von Seiten der/des Therapeut/-in (vgl. ebd., S.25).

4.3.2 Trauerphasen nach Bowlby

Durch das vorangestellte Kapitel möchte ich nun als Erstes ein Trauermodell nach Bowlby (2019) aufzeigen. Mit seinem Phasenmodell stützt er sich auf eigene Erfahrungen mit Erwachsenen, wie sie auf den Tod eines für sie nahestehenden Menschen reagierten, sowie auf eine weitere Anzahl von Quellen, wie Lindemann (1944), Marris (1958) und Parkes (1969,1971b).

Die erste Phase „der Betäubung“ ist anfänglich durch ein nichts fühlen, verdrängen und beherrscht bleiben geprägt. Später durch starke Gefühlsausbrüche, Schmerz, Angst und Wut gekennzeichnet. Die Dauer liegt dabei zwischen Stunden und einer Woche. Die zweite Phase „der Sehnsucht und der Suche nach dem verlorenen Objekt“ umfasst, das die Realität des Verlustes zum ersten mal registriert wird (vgl. Bowlby 2019, S.107). Dies geschieht nach Bowlby (2019) nach einigen Tagen oder zwei Wochen. Dies führt zu einer starken Traurigkeit und Unruhe. Es wird dabei intensiv an die verlorene Person gedacht mit einem gleichzeitigen Gefühl, dass diese wirklich anwesend ist. Geprägt ist diese Phase, die gestorbene Person zu suchen und wiederzugewinnen (vgl. ebd., S.108f.). Dieser Aspekt enthält nicht nur eine Sehnsucht,

sondern auch eine wirkliche Suche. Daher stellt Bowlby (2019) die These auf, dass diese Merkmale des Trauerprozess mit dem Bindungsverhalten von Menschen verknüpft sind und eine Form des Instinktverhaltens eines Kindes ist, aber bis ins Erwachsenenalter bestehen bleibt (vgl. ebd., S.11f). Die dritte Phase bezeichnet Bowlby als „Desorganisation und Verzweiflung“ und die vierte Phase als „Reorganisation (vgl. ebd., S.107). Eine pathologische Trauer entsteht nach seinem Phasenmodell durch ein Verweilen in Phase eins, zwei und drei (vgl. Vogel 2012, S.128). Ein weiteres Phasenmodell, auf das ich näher eingehen möchte, wird aus einem psychoanalytischen Ansatz heraus beschrieben.

4.3.3 Konzept der Trauer nach Bucay

Bucay (2019), ein argentinischer Gestalttherapeut beschreibt den Trauerprozess in seinem Ansatz als „einen Weg der Tränen“ (vgl. S.19). Das Ziel dieses Weges ist das Akzeptieren. Diese Haltung setzt zwei Dinge voraus. Distanz zu nehmen und Abgrenzung von der gestorbenen Person und ein Internalisieren, also erkennen, was die nahestehende Person in mir hinterlassen hat und was an der Beziehung wirklich das Eigene ist (vgl. ebd., S.130). Dabei bezieht Bucay sich auf den Psychoanalytiker Lacan (2016), der sagte: „Man weint um die, durch die man ist, wer man ist“ (Lacan 2016 zitiert aus Bucay, S.131). Die Phasen einer normalen Trauer habe ich in der folgenden Tabelle zusammengestellt:

Tabelle 1 Trauerprozess nach Bucay, S.132f

Phasen	Gefühle und Aufgaben
1. Ungläubigkeit	Erstarrung, Leugnen, Konfusion
2. Regression	Weinkrämpfe, Zusammenbrüche, Fassungslosigkeit
3. Wut	Auf den Todesverursacher, auf den Verstorbenen

4. Schuldgefühle	Gefühl, den Verstorbenen nicht gerettet zu haben, das etwas versäumt wurde mit der verstorbenen Person zu machen
5. Verzweiflung	Ohnmacht, innere Unruhe, Pseudohalluzinationen, Idealisierung des Verstorbenen, das Gefühl vollständigen Zerstörtseins
6. Phase der fruchtbaren Trauer	Aktiv werden in Verbundenheit und Identifikation mit der verstorbenen Person
7. Akzeptieren	Distanzierung, Internalisierung

Bucay (2019) geht davon aus, dass es keinen Zeitrahmen für den Trauerprozess gibt. Jeder Trauerverlauf ist individuell. Es gibt jedoch eine Mindestdauer, die annimmt, dass die Trauer nicht innerhalb eines Jahres zu bewältigen ist, denn das erste Jahr ist eine „schmerzliche Abfolge von Momenten“, in denen die Trauer immer wieder aufs Neue aufkommt. Und in jedes dieser Momente wird die Vergangenheit wieder ins Gedächtnis gerufen. Bucay spricht davon, dass die Trauer nach zweieinhalb Jahren abgeschlossen sein sollte (Bucay, S. 138f.).

4.3.4 Trauer erschließen“ nach Smeding

Ich möchte noch zwei Konzepte zur Trauer gegenüberstellen, die keinen linearen Verlauf der Trauerreaktionen beschreiben, wie die Vorangegangenen.

Das Erste ist das Modell „Trauer erschließen“ von E.W. Smeding. Die Besonderheit dieses Konzeptes ist, dass es zugleich als eine Methode angelegt wurde. Das Modell ist zirkulär oder spiralförmig ausgelegt und geht nicht von Trauerphasen aus, sondern von Trauerzeiten, die sich nacheinander entwickeln und immer wiederkehren können. Die Besonderheit ist dabei, dass davon ausgegangen wird, dass sie nicht in einer Regelmäßigkeit und einem Rhythmus auftauchen, sondern vielmehr unvorhersehbar sind. Das Modell basiert auf vorangegangenen Entwicklungen der Trauerforschung, wie psychodynamischen Modellen nach Jung, Freud und Kast,

Stressmodellen nach Stroebe und Schut (1999), Verhaltensmodellen nach Ramsey (1977), Modellen der Gestalttherapie nach Petzold (1982) und Canacackis (1987) und Bindungsmodellen nach Bowlby (1982, 1987), Parkes (1994) und Worden (1991). Die konzipierte methodische Umsetzung des Modells wurde von dem amerikanischen Lerntheoretiker David Kolb beeinflusst. Die Basis bildet das Studium Smedings zu lerntheoretischen Theorien (vgl. Smeding 2005, S.140). Smeding (2005) spricht davon, dass Phasenmodelle wissenschaftlich gesehen allgemein als überholt betrachtet werden können (vgl. ebd. S.141). In dem Modell beschreibt sie die folgenden drei Zeiteiten: die Erste die „Januszeit“ oder „Schleusenzeit“, die Zweite die Labyrinthzeit und die Dritte die Regenbogenzeit (vgl. Börgens 2005, S.44).

Das Modell knüpft an Trauerprozesse an, die nicht als pathologische Prozesse einzuordnen sind. Das heißt, dass dieses Modell in der Trauerbegleitung in Hospizen beispielsweise eine Grundlage sein kann, jedoch für den therapeutischen Kontext weitergedacht werden muss (vgl. Smeding 2005, S.140).

Die „Januszeit“ wird die erste Zeit bezeichnet. In ihr liegt als Erstes die „Schleusenzeit“ und umfasst den Zeitpunkt des Todes bis zu der Verabschiedung der Bestattung der verstorbenen Person. Diese Zeit wird einmalig von Trauernden erlebt und kehrt nicht wieder. Mit dem Bild der Schleuse soll ein begrenzter Raum geweckt werden, der sich auf der einen Seite schließt und auf der Anderen wieder öffnen wird. Das Leben der Hinterbliebenen wird durch den Verlust einer nahestehenden Person eine neue Ebene annehmen: Durch das „Vorher“ mit der/dem Verstorbenen ist ein „Jetzt“ ohne die geliebte Person entstanden und muss sich langsam in ein „Nachher“ ohne diesen Menschen entwickeln (vgl. ebd., S.148).

Der Begriff „Janus“ soll auf den doppelgesichtigen römischen Gott zurückführen, der in eine Richtung nach vorn und die Andere nach hinten schaut. Er soll das Gefühl der Gespaltenheit von Trauernden symbolisieren. Das Erleben von Unwirklichkeit, Schwindelgefühlen, Betäubung und das Gefühl zu Fallen sind charakteristisch für diese Zeit. Diese Schockreaktion von Trauernden kann als Schutzreflex betrachtet werden (vgl. Börgens 2005, S.44). Zu Beginn herrscht oft ein Chaos an Gefühlen und Gedanken. Smeding weist darauf hin, dass die wichtigste Methode in dieser Zeit das Zuhören sind und ein wichtiger Einstieg (vgl. Smeding 2005, S.205). „Das wiederholte Erzählen erlaubt die mühsame, aber wichtige erste Einordnung der Geschehnisse und die eigene Ver-Ortung im Leben, das sich nun radikal geändert hat“ (ebd.). Smeding

hebt an dieser Stelle die Bedeutung und Wertschätzung der Wiederholung von Erzählungen und Erfahrungen von Trauernden hervor. Gleichzeitig macht sie darauf aufmerksam, dass die Arbeit mit der Wiederholung in der Trauerbegleitung reflektiert werden muss und es entscheidend ist, wie mit wiederholten Erzählungen von Trauernden umgegangen und gearbeitet wird (vgl. ebd.).

Die Alltagsstrukturen haben sich von Trauernden verändert, daher werden Haltlosigkeit als Gefühl oft beschrieben. Trauernde stehen vor einer schwierigen Aufgabe, einen Alltagsrhythmus wieder herzustellen und eine neue Ordnung zu gestalten. Außerdem beschreibt Smeding, dass in dieser Zeit sinnliche körperliche Erfahrungen unterstützend sein können. Sinnfindungen von Betroffenen entstehen jedoch erst, wenn etwas Neues sich mit dem Vorhandenen verbindet. Das verlangt Zeit. Zunächst geht es darum eine neue Ordnung zu entwickeln. Einen Sinn darin zu erfahren, kann sich jedoch nur über die Zeit ergeben (vgl. ebd., S.207).

„Du suchst und suchst, und kannst den Sinn nicht finden.

Gibs auf; denn so wirst du ihn nicht ergründen.

Zieh deines Wegs und träume vor dich hin:

Wie oft enthüllt im Unsinn sich der Sinn“ (Kaléko, S.120)

In der „Labyrinthzeit“ geht die Aufmerksamkeit vom alten „Uns-wir“ oder „Ich in Beziehung zu dir“ hin zum eigenen Ich. Das Bild des Labyrinths erweckt ein Bild, dass es eine Mitte gibt, dessen Wege jedoch Umwege kennt. Die Wahrnehmung einer Mitte, auf die sich ein:e Trauernde:r zubewegt, verändert die Wahrnehmung auf den Trauerprozess (vgl. Smeding, S.209). Smeding geht davon aus, dass die Erfahrung des Verlustes existenziell ist und die Antwort auf diese existenziellen Auseinandersetzungen zu einer Spiritualität führt. Dennoch muss diese „Mitte“ offen bleiben. Ein:e Seelsorger:in richtet sich implizit oder explizit auf spirituelle Ressourcen und würde die Mitte zu ihrem Fokus machen. Die Mitte muss im generellen jedoch unantastbar bleiben und gehört den Trauernden allein (vgl. Smeding, S.209). Insbesondere auf den Aspekt des Sinns möchte ich in Kapitel 8 noch einmal zu sprechen kommen.

Die Regenbogenzeit veranschaulicht die Integration um fortbestehende Trauer und neu erwachten Lebenszielen.

4.3.5 Trauerkaleidoskop nach Paul

Die Trauertheorie nach Paul (2019) nimmt ebenso Abstand von einem linearen Verlauf der Trauer. Sie beschreibt „Facetten des Trauerns“ und bringt diese in ein Bild eines Kaleidoskops (S.12). Dieses soll verständlich machen, dass verschiedene Themen, Gefühle und Aufgaben, die im Trauerprozess aufkommen, nicht in einer Abfolge auftauchen, sondern immer gemeinsam vorhanden sind. Sie können sich jedoch überdecken und eine Facette kann zu einem gegebenen Zeitpunkt stärker hervortreten. Es gibt auch keine festgelegte Reihenfolge, wann eines der Lebensthemen stärker in den Vordergrund tritt. Paul beschreibt in ihrem Modell des „Trauerkaleidoskop“ sechs Facetten des Trauerns, dessen theoretische Grundlage die Arbeiten der Traueraufgaben von William Worden, der Sinn- und Bedeutungszuschreibungen von Robert Neimeyer, schriftliche Ausführungen von Dennis Klass und Robert Kachler zum Thema Verbunden bleiben und Loslassen, die Erkenntnisse der Arbeit mit Stabilisierung in der Trauma Arbeit und Pauls eigene Erfahrungen über 20 Jahre sind (vgl. Paul 2019 I, o.S.).

Die Facetten, die Paul benennt, betreffen die Themenfelder Überleben, Wirklichkeit, Gefühle, Anpassung, Verbundenheit und Einordnen (vgl. ebd, S.21). Sie beschreibt wie Smeding (2005) den Trauerweg als eine Spirale oder Labyrinth. Nach dem Tod eines Menschen werden verschiedene Erinnerungen an die vergangene Person ins Gedächtnis gerufen und von dieser sortiert (vgl. ebd., S.12). Paul spricht davon, dass ein Trauerprozess länger als sechs Wochen dauert und oft auch länger als ein Jahr. Der Trauerverlauf und Schwerpunkte sind immer individuell. Dabei beeinflussen die Ausgestaltung eines Trauerwegs verschiedene Faktoren, wie Alter, Geschlecht, Lebenssituation, Charaktereigenschaften, sowie die Todesart (vgl. ebd., S.14).

Die Facette „Überleben“ umfasst die Erschütterung eines Menschen nach dem Tod eines Angehörigen und beschreibt, dass diese oft zunächst in einen Schockzustand verfallen. Dies passiert unwillkürlich durch körperliche Reaktionen. Paul beschreibt, dass in diesem Zustand die Sinne schärfer werden und die Sinneswahrnehmung in einem bestimmten Ausschnitt intensiver ist und einem Tunnelblick gleicht (vgl. ebd., S.33). Es ist eine Schutzfunktion durch die der Körper gewisse Ereignisse und Reize ausblendet. Durch diese „Schutzhülle“ wird der eigene Körper kaum oder schwer wahrgenommen. Schmerz, Hunger, Temperaturunterschiede oder Müdigkeit werden

in diesem Schock verändert erlebt. Diese Funktion schützt zum einen, trennt jedoch auch den Kontakt zu sich selbst, sowie zu Anderen. Auf der anderen Seite kann die Schutzhülle auch brechen und Gefühle unkontrolliert einen Ausdruck finden. Neben Verzweiflung können Schamgefühle auftreten. „Für den Trauerweg ist eine starke emotionale Reaktion (...) hilfreich (...)\", um den ersten Schritt auf dem Weg der Trauer zu beginnen. Paul hebt hervor, dass insbesondere in dieser Phase eine „stabile Person“ bedeutend ist, die einen Überblick über die Situation mit einem distanzierten Blick behält und Verantwortung übernimmt (ebd., S.33f.). Trotz des Gefühls „zer-rissen“ zu werden, reagieren viele Menschen mit dem Gefühl sich „zusammen-reißen“ zu müssen (vgl. ebd, S.35). Es gibt unterschiedliche Gründe für diese und haben ihre Berechtigung. „Erst wenn das (...) Überleben gesichert ist, kann sich ein Mensch der elementaren Erfahrung aussetzen, den Tod eines anderen zu verstehen“ (ebd., S.39).

Dann tritt die Facette der „Wirklichkeit“ in den Mittelpunkt. Es gibt einen Unterschied im Verstehen und Akzeptieren durch die Art und Weise der Todesursache eines Menschen. Wer den Sterbeprozess einer Person begleiten durfte, versteht besser den Tod und wer diesen in einer Plötzlichkeit erfahren hat, kann häufig schwieriger mit dem Tod umgehen und diesen akzeptieren. Eine Unwissenheit über etwas, das geschehen ist, führt zu einem unwirklichen Erleben. Wenn sich nicht auf eine Realität bezogen werden kann, treten vermischte Gefühle, wie Hoffnung, Befürchtungen, sowie Wunschvorstellungen auf. Nach Paul kann die Wirklichkeit durch Rituale verstanden werden. Dies sind zeichenhafte Handlungen. Sie geben einen Deutungsrahmen vor und können eine spirituelle Seite haben (ebd. S.39f.).

Für die Facette „Gefühle“ beschreibt Paul, dass „eine Menge widersprüchliche Gefühle und Reaktionen“ nach dem Verlust eines Menschen in dem Hinterbliebenen zurückbleiben (Paul 2019, S.45).

Oft ist es ein Gefühl der Traurigkeit, die Menschen zum Weinen und Schweigen führt. Manche Menschen finden jedoch nicht in der Traurigkeit ihren Ausdruck der Trauer. Neben Schock, Überwältigung, Betäubung können Angst, Verzweiflung, Erleichterung oder Dankbarkeit, Wut und Schuldzuweisungen aufkommen und ihren Ausdruck finden. Für manche Menschen hat sich jedoch die Facette des Überlebens über die Gefühle gelegt. Diese Menschen wirken häufig kalt und gefühlslos. Dies ist jedoch eine Strategie ihrer Krisenbewältigung (vgl. S.45ff).

Die Facette „Anpassen“ enthält zunächst ein Neu-Suchen, um mit dem Verlust umzugehen. Oft geht auf diesem Weg ein Gefühl von Ohnmacht einher, da ein Gefühl besteht zunächst wenig Handlungsspielräume zu haben. Je nachdem wie viel Einflussmöglichkeiten Menschen in Bezug auf den Sterbeprozess einer nahestehenden Person hatten, ist es einfacher oder schwieriger mit der neuen Situation, ohne diesen Menschen zurecht zu kommen und Handlungsmöglichkeiten für sich zu sehen und zu entwickeln (ebd. 50ff).

Die Stärke der emotionalen Verbundenheit soll die Facette „Verbundenheit“ im Trauerkaleidoskop verdeutlichen. Trotz dessen, dass der Verstand weiß, dass der nahestehende Mensch gegangen ist, fühlen sich Menschen weiterhin verbunden und suchen daher oft körperliche Nähe zu der verstorbenen Person, indem bestimmte Orte aufgesucht werden, Erinnerungsstücke angeschaut werden und in bestimmte Gegenstände die Gegenwart der Person versucht werden zu erspüren (vgl. ebd., S.54f.).

Zur Facette des „Einordnens“ gehört der Unordnung im Inneren zu begegnen. Sinnfragen werden dabei gestellt. Im ersten Trauerjahr gibt es für viele Trauernde keine Zukunft. Ihr Blick richtet sich auf Festtage oder den ersten Todestag, denen mit Befürchtungen entgegengeblickt wird. Oft wird im ersten Trauerjahr eine eigene Begrenztheit erkannt und vielen Menschen fällt es schwer in ihren Alltagsrhythmus zurückzufinden. Oft geht es zunächst nicht darum einen Sinn zu finden, sondern eine kleine Motivation für jeden Tag (vgl. ebd., S.56).

4.3.6 Ansatz der existenziellen Psychotherapie nach Yalom

Da insbesondere aus dem vorletzten Modell das Thema „Sinnsuche“ stark auftaucht, ist es mir wichtig an dieser Stelle noch ein Konzept vorzustellen, das einen anderen Zugang zu dieser Frage nimmt.

Irvin D. Yalom, ein existenzieller Psychotherapeut, distanziert sich von der Annahme dem Tod und der damit zusammenhängenden Sinnfragen mit (religiösen) spirituellen Fragen zu begegnen. Er nimmt Abstand zu metaphysischen Überlegungen und hat vorwiegend kognitive Strategien (vgl. Vogel 2012, S.175), um über die „Gegebenheiten der Existenz bestimmter letzter Dinge“ nachzudenken (Yalom 2010, S.20).

Insbesondere Grenzsituationen, wie der eigene Tod oder der eines nahestehenden Menschen oder andere tiefgehende Erfahrungen lösen einen existenziellen Grundkonflikt aus, der sich mit Themen und Fragen um den Tod, die Freiheit, Isolation und Sinnlosigkeit befassen (vgl. ebd.). Aus einer existenziellen Perspektive gesehen, bedeutet es „tiefgehend über seine existenzielle Situation“ nachzudenken, ohne dabei tieferliegende Schichten aus einer Vergangenheit zu erforschen. „Es bedeutet außerhalb der Zeit zu denken, über die Beziehung zwischen den eigenen Füßen und dem Boden unter uns, zwischen dem eigenen Bewusstsein und den Raum um uns herum“ (Yalom 2010, S.23f.). Es geht darum, darauf zu schauen, das man ist. Die Vergangenheit ist Teil der unmittelbar gegenwärtigen Situation, doch der Blick, auf den die existenzielle Therapie sich bezieht, ist „die Zukunft-die-zur-Gegenwart“ wird (ebd., S.24). Der existenzielle Ansatz unterscheidet sich durch seine unmittelbaren und ahistorischen Zugänge von einem entwicklungsorientierten, dynamischen, analytischen Ansatz. Dies hat einen tiefgreifenden Einfluss für die Technik der Therapeut:in (vgl. ebd.).

Die existenzielle Psychotherapie geht von einem Dilemma der Sinnfrage aus. Es scheint, als bräuchte der Mensch etwas Absolutes, wie einen Sinn, Ziel, Ideal und Werte, um zu leben. Auf der anderen Seite nimmt das existenzielle Konzept an, „dass das einzig wahre Absolute ist, dass es kein Absolutes gibt“ (ebd., S.488).

„Sinn bezieht sich auf Sinnhaftigkeit oder Kohärenz“ (ebd., S.489). Dabei gibt es einen Unterschied, ob Jemand einen kosmischen Sinn empfindet, der impliziert, dass es jenseits der Person eine spirituelle Ordnung der Welt oder des Kosmos gibt oder nach einem irdischen Sinn lebt, der sich auf weltliche Aspekte bezieht (vgl. ebd., S.489).

„Die Suche nach Sinn beinhaltet eine Suche nach Kohärenz“ (ebd.). Mit diesem Satz von Yalom möchte ich die Gedanken zum Thema Sinn stehen lassen und in mein nächstes Kapitel leiten, der das Thema zur Kohärenz aufgreifen wird. Doch zunächst möchte ich aufzeigen, was die Kunsttherapie aus einem intermedialen Ansatz ist und auszeichnet.

4.4 Kunsttherapie als ein intermedialer Ansatz

Der kunsttherapeutische Raum kann als ein Beziehungs- oder Resonanzraum bezeichnet werden. Das Wort „Resonanz“ bedeutet „Wiederhall“, meist in Reaktion auf ein unmittelbares Ereignis (vgl. Titze 2008, S.9).

Die Kunsttherapie als ein intermedialer Ansatz greift das Konzept der Performativität auf. Die Performativität beschreibt einen offenen, künstlerischen Prozess in eigener Zeit und strebt eine Überwindung jeglicher Regelästhetik an. In einer Performance verschwinden die Grenzen von Kunst und Alltag und werden vielmehr durchlässig. Es spielt der Wechsel von verschiedenen künstlerischen Medien eine Rolle, wie zum Beispiel Bild, Klang, Film, Fotografie, Installation, Poesie etc. Ein charakteristisches Merkmal ist dabei, dass die Performance standort-, situationsgebunden und personengebunden ist, sowie nicht wiederholbar (vgl. Pfeiffer 2012, Seitz 2015 in Hopf 2017, S. 1f.) Durch den Wechsel verschiedener Medien werden unterschiedliche Sinnesmodalitäten des Menschen angesprochen. Der Wechsel von einem Medium in ein anderes kann zu einem Wechsel von Perspektiven führen und Veränderungen im Wahrnehmen und Handeln befördern. Der Ansatz der intermedialen Kunsttherapie schafft eine offene und mehrperspektive Herangehensweise und hat damit zum Ziel eine unvorhersehbare und nicht gültige Erkenntnis zu erlangen. Dieser Ansatz unterscheidet sich von einer linearen Denkweise. Die therapeutische Beziehung und Interaktion stehen im Vordergrund. Sie kennzeichnet eine Unbeeinflussbarkeit und Offenheit (vgl. Hopf 2015, S.1ff).

Außerdem ist der Ansatz von einem philosophischen Ansatz der Phänomenologie beeinflusst. Der Begriff Phänomen kommt aus dem griechischen und heißt „erscheinen, sichtbar werden“. Er bezeichnet das, was den Sinnen oder dem Bewusstsein erscheint und gegeben ist (vgl. Duden 2005, S.1205). Das meint für die Kunsttherapie, dass Ereignisse in der therapeutischen Sitzung, sowie künstlerische Werke als Phänomen und damit rein von ihrem Erscheinen her beschrieben werden. Dabei geht es darum in einem unmittelbaren Bezug zu stehen, um in einen Verstehensprozess zu kommen. Der Ansatz besteht zudem über das Material in eine therapeutische Beziehung zu gehen.

Ein charakteristisches Merkmal des intermedialen Ansatzes ist die „Intermediale

Dezentrierung“. Dabei geht es um eine Defokussierung von einem konkreten Thema, das Klient:innen in die Kunsttherapie mitbringen. Durch einen spielerischen Umgang mit unterschiedlichen Materialien können Klient:innen in ein sinnliches Wahrnehmen geführt werden. Es können haptische, olfaktorische, visuelle, wie auch akustische Erfahrungen gemacht werden und von dem inneren Anliegen zunächst weggeführt werden. Anschließend kann eine Brücke erneut zu dem anfänglichen Thema geschlagen werden und gegebenenfalls ein Transfer zum Lebensalltag geschlagen werden (vgl. Protokoll XI).

4.5 Kunsttherapeutische Arbeit mit Bildgeschichten

Der Forschungsstand zum Thema Narrative Kunsttherapie lässt derzeit wenige veröffentlichte Publikationen vorfinden. Birgit Schneider (2009) untersuchte das Thema Identitätsarbeit durch Bildgeschichten. Ihre Arbeit belegt in einer theoretischen Forschung, dass Kohärenz in Bild-Geschichten über die Wirkfaktoren Kreativität und Narration, sowie Spielräume und Möglichkeitssinn hergestellt werden kann (vgl. ebd., S.519). Außerdem zeigt sie auf, dass Identitätsarbeit mit Bild-Geschichten unter dem Blick des Modells der Salutogenese als eine kohärenzfördernde Methode aufgezeigt werden kann (vgl. ebd., S.520). Der Begriff der Salutogenese ist von Antonovsky 1979 eingeführt worden und stellt einen Paradigmenwechsel von einem rein pathologisch medizinischen Krankheitsmodell zu einem biopsychosozialen Modell dar. In diesem Ansatz geht es um Faktoren, die die Gesundheit erhalten. Diese gesundheitsfördernden Faktoren werden als „Resilienzfaktoren“ bezeichnet. Sie können genetisch bedingt sein, vom Temperament abhängen oder der Kommunikationsfähigkeit, Intelligenz, einem positiven Selbstwertgefühl, sowie Vertrauen (vgl. Hülshoff 2015, S.58f.). Zunächst möchte ich das Konzept von Schneider vorstellen, bevor ich auf die Rolle des narrativen Aspekts in der Kunsttherapie näher eingehe.

4.5.1 Wirkfaktor: Kohärenz und Kriterien für einen narrativ- kunsttherapeutischen Prozess

Schneider stellt ein Konzept für einen kohärenzfördernden Ansatz in der Kunsttherapie im Rahmen ihrer Arbeit „Identitätsarbeit durch Bildgeschichten“ vor, auf das ich im folgenden Abschnitt näher eingehen möchte, um später zu meiner Methode der „sequenziellen Zeichnung“ Bezüge herzustellen (vgl. Schneider 2009, S.375).

Schneider bezieht sich dabei auf ein Modell der Identitätsarbeit in spätmodernen Lebenswelten nach Keupp (1989, 1993, 1999, 2000, 2003) und Kraus (2000), dem Salutogenese Modell nach Antonovsky (1997), wie auch dem erweiterten Modell der Salutogenese nach Schiffer (2000) und Welbrink/Franke (1997).

Die Grundbausteine ihres Konzeptes stellen die beiden Bausteine „Kohärenzgefühl“ und „Ich-Du Kontakt“ dar (vgl. Abb.1). In ihrer Annahme ist der Ich-Du Kontakt fundamental für die Identitätsbildung (vgl. Schneider, S.373). Die beiden ausschlaggebenden Kriterien für Identität nach (Hohl) sind zum einen das Erleben von Grenzerfahrung über ein Ich und Du, sowie das Gefühl Kohärenz zu erleben (vgl. S.2 zitiert aus Schneider 2009, S.34). Um sich kohärent zu fühlen, gehören nach Hohl (2002) das Erleben sich als Ganzes zu fühlen, auch wenn Veränderungsprozesse im Leben erfahren werden oder man sich in bestimmten sozialen Gegebenheiten unstimmig fühlt. Das heißt, es ist ein Wissen darüber, dass die Widersprüchlichkeit zum Leben gehört (ebd. S. 4 zitiert aus Schneider, S. 34). Nach Antonovsky (1997) bedeutet Kohärenz „eine globale Orientierung, die das Maß ausdrückt, in dem man ein durchdringliches, andauerndes, dynamisches Gefühl des Vertrauens hat, dass die eigene interne und externe Umwelt vorhersehbar ist und dass es eine hohe Wahrscheinlichkeit gibt, dass sich die Dinge so entwickeln werden, wie vernünftigerweise erwartet werden kann“ (S. 16 zitiert aus Schneider 2009, S.167). Und Keupp et al. (1999) spricht davon sich „von einem Kohärenzbegriff zu verabschieden, der als innere Einheit, als Harmonie oder als geschlossene Erzählung verstanden wird. Kohärenz kann für Subjekte auch eine offene Struktur haben (...)“(S. 245 zitiert aus Schneider 2009, S.88).

Über den Dialog, die Interaktion und Selbstnarration können Anerkennung und Authentizität erfahren werden, wie auch Grenzerfahrungen gemacht werden. Dabei

werden Selbst- und Fremdwahrnehmungen erzeugt und bestimmen die Selbst- und Fremdbilder, mit denen in der Kunsttherapie gearbeitet werden können. (vgl. Schneider 2009, S.373).

Schneider stellt in ihrem Ansatz Bezug zu drei Faktoren aus dem Salutogenese-Modell nach Antonovsky (1997). Diese drei Komponenten sind Verstehbarkeit, Handhabbarkeit, sowie Bedeutsamkeit und stehen in einem engen Wirkungszusammenhang. Die Verstehbarkeit umfasst eine kognitive Ebene und meint, dass eine Person interne und externe Einflussfaktoren bzw. Stressoren wahrnehmen und benennen, wie auch für sich erklären kann, wo sie herkommen und in welchem Zusammenhang sie im eigenen Leben stehen. Die Komponente der Handhabbarkeit bewegt sich auf einer emotionalen und kognitiven Ebene und bedeutet, dass eine Person Vertrauen und Sicherheit empfinden, wie auch Stressoren als Herausforderung sehen kann, um demnach einen Weg sich zu überlegen mit diesen umzugehen. Dazu gehört ein Wissen über die eigenen oder die im sozialen Umfeld zur Verfügung stehenden Ressourcen, die für die Bewältigung der Anforderungen hilfreich sein können. Der Faktor Bedeutsamkeit und Sinnhaftigkeit spricht eine emotionale Ebene an. Es geht darum Lebensinhalte nicht allein auf einer kognitiven Ebene zu verstehen, sondern ihnen durch eine emotionale Komponente Bedeutsamkeit und Sinn zu geben (vgl. Schneider 2009, S.168). Schneider überträgt die drei Komponenten in ihrem kunsttherapeutischen Ansatz durch den Aspekt ästhetisches Handeln mit künstlerischen Medien. Dabei bezieht Schneider sich auf den Aspekt „Spiel und Dialogräume“ nach Eckhardt Schiffer (2001, S.29, 83 zitiert aus Schneider 2009, S.216), indem sie die spielerische Aktivität mit künstlerischen Materialien als entscheidendes Kriterium für ihren kohärenzfördernden Ansatz einbezieht. Daraus ergibt sich, dass das Kohärenzgefühl ein dynamisches, sich permanent veränderndes und auch ein konflikthafter Teil des Identitätsgefühls ist (vgl. Bilden 1998, Keupp et al. 1999 zitiert aus Schneider 2009, S.216). Der spielerische Aspekt wird mit dem Möglichkeitssinn, einem Begriff nach Musil (2007), verknüpft und meint Probleme kreativ zu betrachten und verschiedene Lösungsmöglichkeiten und Probehandlungen zu entwickeln (vgl. Schneider 2009, S.217). Dazu gehören die Ermöglichung Positives und Genuss zu erfahren, wie auch in ein sinnlich- körperliches Erleben zu kommen, was durch künstlerisch- gestalterisches Handeln erzeugt werden kann. In diesen „Spiel und Dialogräumen“ können durch Selbstnarrationen Selbstbilder de-/re-/konstruiert

werden. Für die Bewältigung von Stressoren und das Entstehen von Gesundheit stellen einen bedeutenden Faktor die Ressourcen dar. Antonovsky (1997, S.62) spricht von generalisierten Widerstandsressourcen, worunter Hilfsquellen des Menschen gemeint werden, die ihn unterstützen mit Stressoren umzugehen (zitiert aus Schneider 2009, S.166).

Schneider (2009) hat neun Kriterien als konzeptionelle Merkmale aufgestellt, die im narrativ- kunsttherapeutischen Prozess vernetzt werden:

1. die Narration: Bereits im Erstkontakt zwischen Therapeuten:in und Klient:in werden Selbsterzählungen konstruiert. Die Narration zeigt und führt zu einer Strukturierung der Erfahrung und steht im Zusammenhang mit dem psychosozialen Kontext der Person. Die Erzählungen werden auf die zugrundeliegenden Skripts untersucht, dekonstruiert und neue Plots und Selbstkonzepte entworfen. Zu unterscheiden ist eine verbale Beschreibung von einer nonverbalen bildnerischen Erzählung. Die verbale Wahrnehmung kann sich dabei von der bildnerischen Wahrnehmung unterscheiden, wie auch decken.

2. das Ästhetisch kreative Gestalten: Zu diesem Kriterium gehört ein konkretes tätig-Sein des Klienten, dass ohne Sprache im Prozess abläuft. Das therapeutische Setting sollte dem Klienten ermöglichen, dass er selbst-versunken in der Gestaltung eintauchen kann. Die Medien der bildenden Kunst können vorsprachlich verankerte Erlebnisse wecken und therapeutisch als Ressource verwendet werden. Die Gestaltungsmöglichkeiten sollten vielfältig sein und auf die therapeutische Methode und die jeweiligen Klienten angepasst sein.

3. ein Strukturierter Ablauf: Der Aspekt der Narration, wie auch des Ästhetisch kreativen Gestaltens sollte in einen therapeutischen Prozess vernetzt werden.

4. das Prinzip der Zirkularität: Die Elemente Narration, Wahrnehmung, Imagination oder ästhetisch kreative Gestaltung sollten wechselseitig aufeinander bezogen werden. Verbale und Nonverbale Ausdrucksweisen können spezifische Selbstanteile aufzeigen und durch Worte oder ein Bild verankert werden. Eine Verstärkung der Erzählung kann durch den Transfer eines Mediums in ein jeweils Anderes erreicht werden. Das heißt, dass über die Sprache ein Bild und über das Bild ein sprachlicher Ausdruck generiert werden kann. Die Kombination kann laut Schneider eine ganzheitliche Kohärenzförderung bewirken.

5. Spiel und Dialog: Außerdem ist das Ermöglichen von Spielräumen zur Exploration des Klienten ein wichtiges Merkmal. Es gilt Probehandlungen auf verbal- narrativer Ebene sowie ästhetisch-gestalterischer Ebene zu eröffnen, damit Klient*innen verschiedene Möglichkeiten in Handlungen erproben können. Eine spielerische und körperliche Selbsterfahrung sollte im Fokus stehen. Die Therapie sollte das Erleben von positiven Gefühlen bestärken und an Ressourcen anknüpfen.

6. Erfahrung körperlicher Identität: Eine Identitätsarbeit über dialogische Interaktionen in der Triade Therapeut*in, Klient*in und Produkt sollen stattfinden. Das Werk hat in Form einer Bildgeschichte eine konkrete Gestalt, das für die interpersonelle, wie intrapersonelle Reflexion im Gespräch zur Verfügung steht. Das gestalterische Werk kann als ein materialisiertes, externalisiertes Selbst betrachtet werden.

7. Zirkularität und Wechselbeziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: Dieses Merkmal ermöglicht den Prozess Selbstbilder, Selbstkonzepte und Lebensgeschichten zu dekonstruieren, re- und konstruieren (vgl. ebd., S.523).

8. Ressourcenorientierung und Empowerment: Es ist von Bedeutung selbstreferentielle und selbstwirksame Erfahrungen des Klienten über kreative, abwechselnd narrative und gestaltende Phasen im Laufe des therapeutischen Prozesses zu fördern. Als grundlegendes Verständnis gilt hier, das Klient*innen Experte für ihr Leben sind unabhängig ihrer Problematiken und Unterstützungsanliegen.

9. Orientierung an den aktuellen Modellen des Identitätsdiskurs und der Salutogenese: Ziel ist die Förderung des Kohärenzgefühls. Dafür sind die Faktoren Identitäts- und Teilidentitätsarbeit bestimmend, sowie Ressourcenarbeit und ein therapeutisches Verständnis der Salutogenese (vgl. S. 521-524)

4.5.2 Der narrative Aspekt

„Die Kreativität verweist manchmal mit sehr poetischen Worten, Sätzen und Geschichten auf eine These der Narrativität, die in den ihr eigenen Benennungen und Besetzungen mit Worten, Türen zu neuen Bedeutungen eröffnen; und zwar auf eigene Art“ (Smeding 2005, S.18).

Da ich mich auf die Begriffe der Narration in dieser Arbeit wiederholt beziehe, möchte ich einen Exkurs zu dem Begriff geben, ohne die Thematik im Detail zu vertiefen.

Die narrative Therapie ist eine eigenständige, nicht kassenärztlich anerkannte Therapiemethode und wird seit den 1990er Jahren unter führenden Forschern, wie Jerome Bruner, Donald E. Polkinghorn und Dan P. McAdams konzipiert (vgl. Schneider 2009, S.424). Der Transfer der Narration als ein spezifischer Ansatz der Psychotherapie vollzog sich zuerst in die Familientherapie und später in die Individualtherapie (vgl. Sluzki (1992) zitiert aus Schneider, S. 424). Das Fundament der narrativen Therapie liegt in postmodernen und konstruktivistischen Theorien begründet, aber als Therapieform ist die Narration als angewandte Praxis zu verstehen (vgl. ebd.). Dabei prägten postmoderne Philosophen, wie Paul Ricoeur, Michel Foucault und François Lyotard das konstruktivistische Verständnis der narrativen Therapie, das annimmt, dass es eine Realität nicht gibt, sondern der Prozess das Ergebnis aus einer gesellschaftlichen Konstruktion ist (vgl. Schneider 2009, S.415f).

Das Potential des Geschichtenerzählens in therapeutischen Prozessen zu nutzen, erfuhr in den 1980er Jahren einen Paradigmenwechsel, der den Blick verstärkt auf ressourcenorientierte Konzepte der Salutogenese und des Empowerments legte. Der/Die Klient:in wird als eigene:r Experte/Expertin betrachtet und der/die Therapeut:in als Begleiter:in. Narrative Aspekte und das stärkende Potential von Identität als Selbsterzählung liegen bereits in der Psychoanalyse begründet, die den Wert des Narrativen als Erstes entdeckten. Postmoderne therapeutische Ansätze einer narrativen Therapie wenden sich jedoch stark von kausal- linear orientierten Ansätzen von Biografie, sowie von pathologiezentrierten Paradigmen und problemorientierten Perspektiven ab (vgl. Schneider 2009, S.415). Sie begründen ihre kennzeichnenden Merkmale einer narrativen Therapie in Vielfalt, Multi-Perspektivität und Mehrstimmigkeit, Fragmentierung, Uneindeutigkeit, Ambivalenz und Unabgeschlossenheit in der Erzählmatrix (vgl. Grossmann 2003, S.154-162 in Schneider, S.425).

Der Unterschied zu herkömmlichen Psychotherapieformen besteht in einer spezifischen Art und Weise des Zuhörens und narrativen Methodik im therapeutischen Prozess (vgl. Schneider 2009, S.415).

4.5.3 Charakteristische Merkmale des Erzählens

Merkmale des Erzählens sind eine Abfolge von Ereignissen, die entsprechend strukturiert werden (Lucius- Hoene und Deppermann 2004 in Schneider 2009, S.403). Dabei werden Abschnitte aus einem Erlebnis ausgesucht und in einer eigenen folgerichtigen Reihenfolge erzählt. Dies gibt den Ereignissen eine „sinnstiftende Ordnung und Bedeutungsstruktur“ (ebd. in Schneider, S.403). Entscheidend ist „die Überführung einer Ereignisabfolge in eine Handlung“ oder Plot, der die Ereignisse in ein Kohärenzgefüge stellt (Lucius- Hoene und Deppermann 2004, S.21 in Schneider, S.403). Ein weiteres Merkmal ist die doppelte Zeitperspektive. Ein Erlebnis aus der Vergangenheit wird in die gegenwärtige Situation geführt. Dies bringt verschiedene Perspektiven auf die Ereignisse und bedeutet eine „Verdopplung des Ich“ (Engelhardt 1990 zitiert aus Schneider 2009, S.403). Das in der momentanen Situation erzählende Ich blickt auf ein vergangenes Ich und rekonstruiert das Erlebte. Dabei kann die erzählende Person sich mit dem Erzählten identifizieren oder distanzieren (vgl. Lucius-Hoene und Deppermann 2004, S.21 zitiert aus Schneider 2009, S.403). Das Erleben wird reflexiv erlebt und zeigt einen offenen Zeit- und Ergebnishorizont. Um ein kohärentes Erleben der Erzählung herzustellen, bedarf es der Konstruktion und Verknüpfung der Erinnerungen mit den eigenen Bedürfnissen und Gegebenheiten der aktuellen Umgebungssituation. Diese haben Einfluss auf die Erzählung der Person. Das Erzählen setzt voraus, dass eine Person über die Erinnerung verfügen und diese verbalisieren kann oder auch in Bezug zur kunsttherapeutischen Arbeit mit Bildgeschichten, motorisch in eine Zeichnung umsetzen kann. Bei der Erzählung müssen dann verschiedene Faktoren beachtet werden. Das Erste sind die faktischen Ereignisse, das Zweite das subjektive Erleben der Ereignisse, das Dritte, wie sich heute an die Ereignisse erinnert wird und zum Vierten, wie in der Gegenwart davon erzählt wird (vgl. Lucius-Hoene und Deppermann 2004, S.29-33 zitiert aus Schneider 2009, S. 404f.). Erinnerung findet demnach selektiv statt und hängt davon ab, wie die Gedanken verzerrt, verdrängt oder in der jeweiligen Situation abgerufen werden.“ Wie Keiner und Kollegen (2002) nachweisen, wird die Realität auf allen Ebenen der Verarbeitung von Sinneseindrücken nicht objektiv abgebildet“ (S.23 zitiert aus Schneider 2009, S.405). Das autobiographische Gedächtnis fügt in der Rekonstruktion von vergangenen Erlebnissen entsprechend der aktuellen Stimmung, Situation und dem semantischen Wissen immer wieder ein neues Erinnerungsbild zusammen und

hat dennoch Einfluss auf das eigene Selbstbild. Diese Erinnerungsarbeit und Rekonstruktion wirkt sich auf ein zukünftiges Planen aus (vgl. ebd., S.26 zitiert aus Schneider, S.405f). Der Kommunikationsprozess bedarf eines Zuhörers. „In der sozialen Interaktion des Erzählens formiert sich in Reaktion auf verbale oder nonverbale Feedbacks des Zuhörers ein Selbstbild des Erzählers (...) und kann ein kohärenzfördernder Faktor der Identitätsbildung sein“ (Bruner 2004 zitiert aus Schneider 2009, S.406). Desweiteren gibt es ein Rollenverständnis zwischen Erzähler:in und Zuhörer:in. Die Art und Weise der Erzählung hängt demnach vom Gegenüber ab. Ein weiteres Merkmal von Erzählungen ist der Ausdruck von Emotionen. Sie können in kontrollierter oder unkontrollierter Form einen Ausdruck finden, explizit oder implizit sein, kongruent oder paradox zum Erzählten und sie vermitteln dem/der Zuhörer:in eine Botschaft und erregen ein Gefühl in ihm/ihr (vgl. Lucius-Hoene und Deppermann 2004, S.39f zitiert aus Schneider, S. 406). Durch die Interaktion des Zuhörers und Erzählers entwickelt sich im Prozess ein Selbst- und Fremdbild (vgl. Schneider, S.407). Des Weiteren ist die Narration durch viele weitere sprachliche Mittel bestimmt, die ich an dieser Stelle nicht weiter ausführen möchte.

4.5.4 Narrative Kunsttherapie

Es ist wichtig hervorzuheben, dass der narrative Aspekt in der Kunsttherapie nicht den Schwerpunkt auf das Narrative verlagern soll. Es soll mehr darum gehen, die Narration als ein therapeutisch wirksames Medium in künstlerische Gestaltungsprozesse gezielt zu integrieren, denn es ist von Bedeutung narrative Elemente in kunsttherapeutische Ansätze nicht unwillkürlich zu kombinieren. Eine theoretisch fundierte und systematische narrativ- und kunsttherapeutische Kompetenz ist notwendig, um diese in die Praxis zu transferieren. Dafür sind klare Kriterien wichtig, die eine Orientierung für Methoden und Interventionen eines entsprechenden integrierten Modells von kunsttherapeutischer und narrativer Therapie geben können. Narrativ-kunsttherapeutische Konzepte müssen zudem für jedes Setting, jede Sitzung und jeder Zielgruppe und ihren spezifischen Anliegen, therapeutischen Konditionen und Rahmenbedingungen differenziert und angepasst werden. Verschiedene Schwerpunkte können sich durch die verschiedenen therapeutischen Ansätze anders ausrichten, doch ist ein konstruktivistisch-systematisches Verständnis essentiell. Dies

ergibt sich durch den Einfluss der postmodernen Philosophie, wie in Kapitel 4.5.2 dargestellt wurde.

Der deutlichste Unterschied zwischen der Kunsttherapie und Narrativen liegt im jeweils spezifischen Medium. Die Kunsttherapie arbeitet mit bildnerischen Gestaltungsprozessen und Visualisierung von Imaginationen innerer Bilder oder dem Experimentieren mit Materialien. Sie ist eine nonverbale Ausdrucksform, die in der Regel in Reflexionsphasen und Bildbesprechungen die verbale Sprache einsetzt. Diese hat aber nicht die kreative gestaltende Funktion, wie in der narrativen Therapie. Narrative Therapie arbeitet primär mit dem Medium der Sprache. Und ergänzt diese über das Medium des Schreibens. Varianten dafür sind auch die Poesie- und Bibliothherapie (Petzold/Orth 1985; v. Engelhardt 1987,1990), die Schreibtherapie (Kruse 1997c) oder Dramatherapie (Moreno 1964 1986) (vgl. Schneider, S.469). Die Kunsttherapie und die Narrative Therapie unterscheiden auch Methodenangebote. Die Kunsttherapie arbeitet „mit einem breiten sensomotorisch anregenden Spektrum von Materialien: Papier, Kreiden oder Stiften, Wasser und Aquarellfarben, Gouachefarben (für zweidimensionales Arbeiten), sowie für dreidimensionales Gestalten Ton, Stein oder andere Objekte, wie ich im Ansatz der intermedialen Kunsttherapie dargestellt habe.

5 Methode

5.1 Datengewinnung

5.1.1 6.1.2 Zugang zum Feld

Es war meine ursprüngliche Forschungsidee gewesen auf Grundlage einer Fallstudie meiner Klientin die Diplomarbeit zu schreiben. Dies hielt ich anfangs als vorteilhaft für den Zugang zum Feld, da der Kontakt bereits hergestellt war und ein Vertrauen zwischen uns bestand. Ich hatte die Praktik der „sequenziellen Zeichnung“ bereits mehrere Sitzungen mit der Klientin angewandt. Für die Diplomarbeit war es mir ein Anliegen, dass ich einen zeitlichen Forschungsrahmen zur Untersuchung festlegte, um meiner Forschungsfrage gezielt nachgehen zu können. Ich legte vier Sitzungen fest, in denen ich die „sequenzielle Zeichnung“ mit der Klientin durchführen wollte. Die Sitzungen und Bildbesprechungen beschloss ich in jeder Sitzung zu protokollieren. Nach den vier Sitzungen plante ich ein „Fokussiertes Interview“ nach Merton und Kendall (1946) mit der Klientin zu führen. Der Fokus sollten die entstandenen Bildsequenzen und die Frage nach der Qualität der Praktik aus Perspektive der Klientin sein. Die Auswertungsmethode wollte ich mir noch offenlassen, auch wenn ich bereits die Idee hatte auf Basis einer künstlerischen Forschungsmethode und bevorzugt mit der Interviewpartnerin die Daten auszuwerten. Ich wollte jedoch das Interview zunächst abwarten, um zu entscheiden, welche Methode sich für die Auswertung eignen würde.

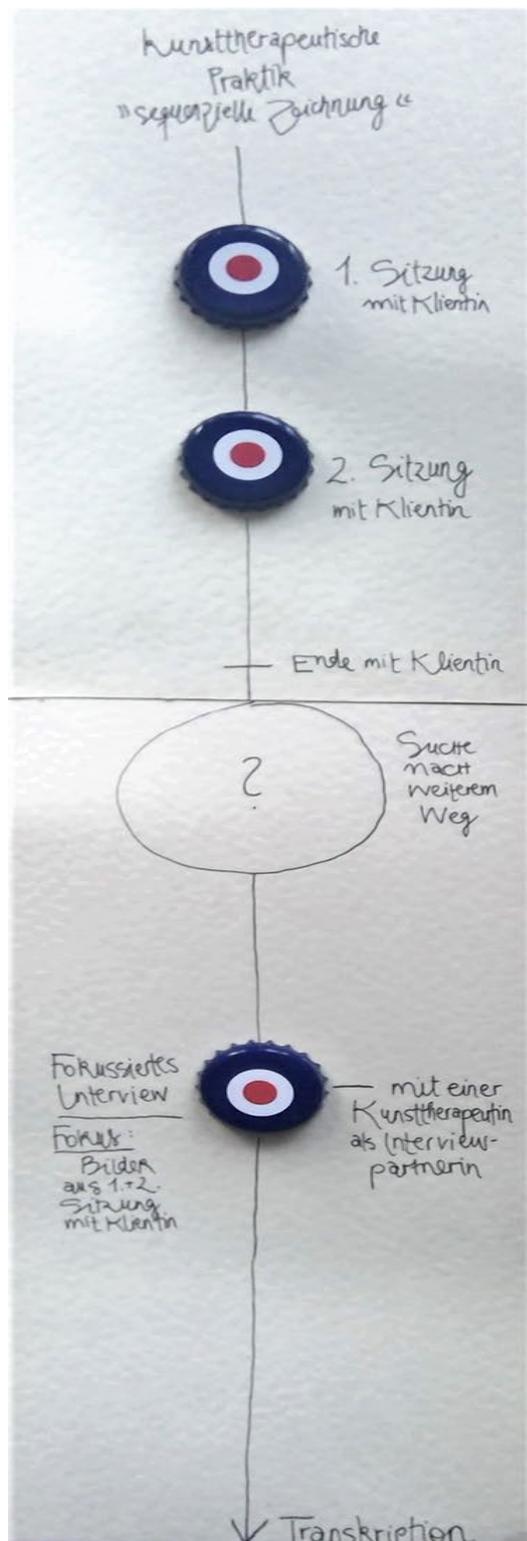


Abbildung 6 Der Weg zur Umsetzung

Als meine Klientin nach der zweiten geplanten Forschungssitzung den weiteren Prozess beendete, da sie erneut schwanger war, signalisierte mir es, dass sie sich in einer sensiblen Phase befand und nicht für einen weiteren Forschungsprozess geeignet war. Ich merke auch im Nachhinein, dass es eine Herausforderung für mich darstellte, den bereits bestehenden Prozess mit meiner Klientin von einer in der Praxis laufenden kunsttherapeutischen Ebene auf eine Forschungsebene zu setzen. Denn plötzlich kamen Ziele und Erwartungen meinerseits an die Klientin hinzu, die ich zuvor nicht gehabt hatte und nun die Ziele meinerseits mit meinem kunsttherapeutischen Auftrag kollidierten. Mit der Zeit stellte ich fest, dass es für mich besser gewesen wäre aus einer größeren Distanz mich einer Interviewpartner:in zu nähern und somit auch dem Forschungsthema. Ich stand auf einem begonnenen Forschungsweg und wusste zunächst nicht, wie ich fortfahren sollte. Ich hatte bereits in zwei Sitzungen Daten durch die Protokollierung gesammelt, doch erschien es mir nicht ausreichend auf dessen Grundlage die Diplomarbeit zu schreiben. Es stimmte mich auch nicht zufrieden. So kamen zwei Ideen auf. Entweder ich suchte mir eine neue Forschungspartnerin in dem Thema, um noch einmal neu zu beginnen oder ich schloss den

gegangenen Prozess mit der Datengrundlage ab und ließ eine externe Person auf die Praktik und bereits entstandenen Bilder von meiner Klientin und mir schauen. In Anbetracht der fortgeschrittenen Zeit hielt ich die erste Idee jedoch für nicht umsetzbar.

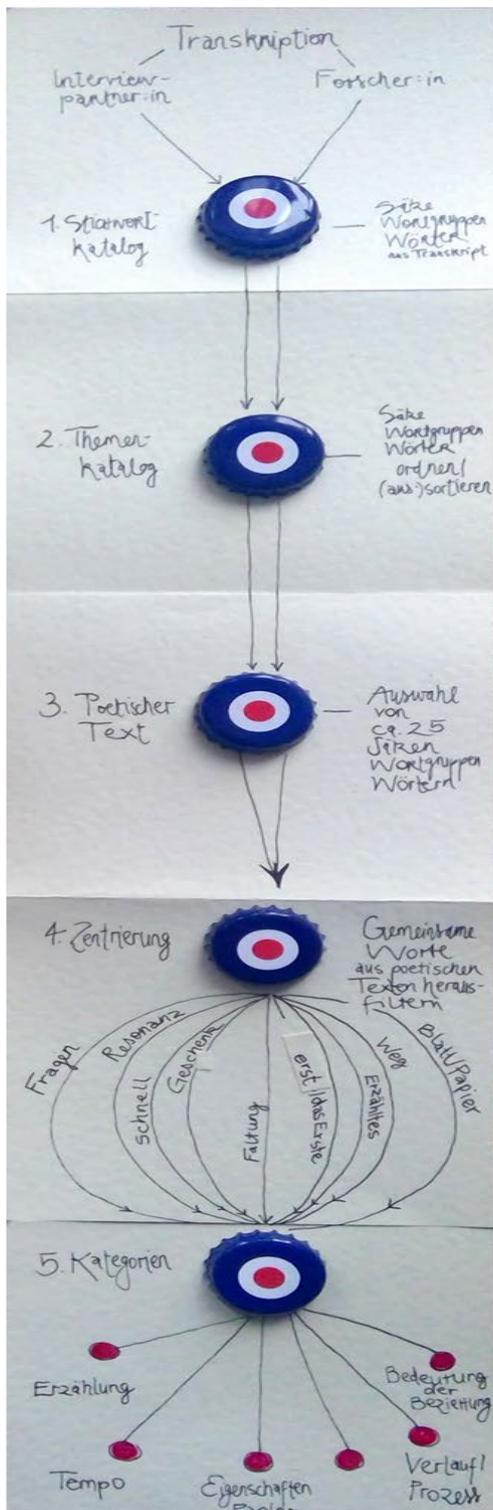


Abbildung 7 Der Weg zur Forschungs idee

Meine Erstprüferin legte mir die Idee nahe, eine Frau, die im Hospiz Ausdrucksmalen für verwaiste Paare anbot und selbst vor über 20 Jahren ein Kind verloren hatte, für das Interview zu fragen. Ich ließ mich, ohne lange zu überlegen, auf die Idee ein. Ich hatte das Gefühl, dass sie mir ein differenziertes Bild zu meinem Thema vermitteln konnte, da sie zum einen eine persönliche Nähe zu dem Thema aufgrund der eigenen Erfahrung hatte, wie auch einen reflektierten Abstand zu dem Ereignis, aufgrund der Zeit und der bereits eigenen Erfahrung mit verwaisten Paaren. Das Problem, dass in mir nach längerem Überlegen entstand, war, dass es aus rechtlichen, wie auch ethischen Gründen, aber auch aufgrund meiner Haltung des Empowerments nicht vereinbar war, dass ich die Bilder meiner Klientin und mir, ohne im Beisein der Klientin, einer fremden Person zeigte. Meine Zweitprüferin riet mir von der gedachten Interviewpartnerin ab und schlug mir eine Kunsttherapeutin aus der Hochschule vor, um mit ihr ein Gespräch zu den entstandenen Bildsequenzen zu führen. In diesem Fall war die datenschutzrechtliche Form gegeben, da ich mit der Klientin mündlich, wie auch schriftlich vereinbart hatte, die Bilder im Kontext meines Studiums in Form von wissenschaftlichen Arbeiten und im Austausch mit Studierenden und Dozenten zu zeigen. Der Einwand meiner Zweitprüferin hielt ich als einen wichtigen Impuls. Ich konnte die Idee einer Perspektivübernahme auf

meinen bisherigen Prozess von außen durch eine Kunsttherapeutin zunächst zögerlich annehmen, da ich merkte, dass es im Kern nicht mein Ziel war. Ich hatte mir eine Stimme von innen heraus, also von einer Klientin, zu meiner Forschungsfrage gewünscht und nicht eine Stimme, die von außen als Fachperson auf die Praktik blickt.

Daher fühlte es sich nach einem inneren Konflikt und einem Kompromiss an, den ich nicht sofort eingehen konnte. Da ich vor der Empfehlung der Zweitprüferin bereits Kontakt mit der vorgeschlagenen Interviewpartnerin meiner Erstprüferin aufgenommen hatte und mir einen Weg erarbeitet hatte, um mit ihr ein Interview zu führen, ohne die Bilder meiner Klientin zu zeigen, wollte ich den Prozess mit ihr zumindest noch abschließen und nicht abbrechen. Ich wollte ihn jedoch nicht in seinem Auswertungsprozess abschließen und als Hauptteil meiner Diplomarbeit aufnehmen. Dennoch liegt dieser Forschungsweg als „stille Diplomarbeit“ der Arbeit im Anhang A7 bei, weil er ein Teil des Forschungswegs ist und mir eine Reichweite an Gedanken und Perspektiven auf meine Diplomarbeit gegeben hat, sowie zu kritischen, verunsichernden, hinterfragenden Momenten geführt hat und nicht wegzudenken sind. Ich möchte, dass er gesehen werden kann, auch mit seinen von mir kritisch zu sehenden Entscheidungen, die ich herausgearbeitet habe. Gegenstand der Diplomarbeit ist dieser Teil jedoch nicht. Es geht um die Perspektive einer Kunsttherapeutin und mir als angehende Kunsttherapeutin, die der Frage nach der Qualität der „sequenziellen Zeichnung“ nachgegangen sind. Wenn ein Weg zum Kompromiss wird, fühlt es sich gefühlsmäßig gespalten an. Der Wunsch einen bestimmten Forschungsweg zu gehen, ist verloren gegangen und braucht Zeit akzeptiert zu werden. Dem neuen Weg seinen gebürtigen Platz zu geben, braucht auch Zeit, um ihn wertschätzen zu können. Nachdem ich das „Fokussierte Interview“ nach Merton und Kendall nun nicht mit meiner Klientin, sondern mit einer Kunsttherapeutin aus der Hochschule geführt hatte, hatte ich wieder Freude an meinem Forschungsprozess gefunden und war sehr dankbar für diesen neuen Blick. Ich nahm das Gespräch auf und transkribierte es. Daraufhin fragte ich meine Interviewpartnerin, ob sie sich vorstellen konnte, bei dem Auswertungsprozess am Transkript mitzuwirken. In Kapitel 5.2 werde ich dann genauer beschreiben, wie ich vorgegangen bin.

5.1.2 Fokussiertes Interview

Das Fokussierte Interview ist eine sozialwissenschaftliche Methode nach den Soziologen Merton und Kendall (1946). Bei der Arbeit mit dieser Interviewmethode muss ein Fokus und klar umrissener Stimulus gegeben sein. Das kann ein Film, ein

Bild oder anderes Medium sein. Der zentrale Punkt dabei ist die Entwicklung eines detaillierten Leitfadens, was auf der Basis einer Inhaltsanalyse geschieht. Der Begriff „Fokus“ enthält die Bedeutung der Konzentration und Bündelung (vgl. Kuckartz/Rädiker, 2020, S.15). Ein „Fokus“ bezieht sich auf einen Blickpunkt und Brennpunkt. Mit der Methode des Fokussierten Interviews in der qualitativen Forschung können verschiedene Phänomene untersucht und unterschiedliche Zielsetzungen aufgewiesen werden, wie zum Beispiel eine beschreibende Forschung, eine biografisch orientierte Forschung bis zu einer Evaluationsforschung, Transformationsforschung oder problemzentrierten Forschung (vgl. ebd., S. 15f.).

Ich möchte in meiner Forschung das Fokussierte Interview als Methode der Datenerhebung nutzen. Der Fokus sollen dabei die „sequenziellen Zeichnungen“ aus den Sitzungen mit der Klientin sein. Für die Interviewanalyse möchte ich später einen Ansatz der künstlerischen Forschung wählen. Die Fokussierte Interviewanalyse ist diesbezüglich nicht einem spezifischen Ansatz qualitativer Forschung verpflichtet, sondern versteht sich als eine Methode, die innerhalb verschiedener Ansätze angewendet werden kann (vgl. Kuckartz/Rädiker 2020, S.18).

Unter verschiedenen Gesichtspunkten unterscheidet sich das Fokussierte Interview von anderen Interviewmethoden (vgl. Merton, Kendall, S.2 übersetzt durch die Verfasserin). Als erster Punkt gilt, dass die interviewte Person in eine bestimmte konkrete Situation eingebunden ist. Das kann eine Filmsequenz sein, die der Person gezeigt wird, ein Buchausschnitt, der gelesen wird oder ein psychologisches Experiment, in das die Teilnehmerin involviert wird oder eine andere soziale Situation, in der die Person beobachtet wird (vgl.ebd.).

Angenommene, signifikante Elemente, Muster und Strukturen aus dieser Situation werden von der Untersuchungsführerin analysiert. Durch diese Inhaltsanalyse kommt die untersuchende Person zu Hypothesen, die sich auf Bedeutungen und Wirkungen von bestimmten Aspekten der Situation beziehen. Auf der Basis dieser Inhaltsanalyse gestaltet die Untersuchungsperson einen Interviewleitfaden, der Hauptbereiche der Befragung und Hypothesen darlegt. Das Interview selbst ist auf die subjektive Erfahrung der Person ausgerichtet (vgl. ebd.).

Für den Zugang zum Interview ist es wichtig Kriterien aufzustellen, nach denen signifikante transkribierte Daten kontinuierlich evaluiert werden können. Denn der Interviewer muss bereits im Interview fähig sein, die Daten richtig einzuschätzen. Die

Kriterien, die Merton und Kendall dafür aufstellen sind eine Nicht-Beeinflussung („non-direction“), Spezifität („specificity“), Reichweite („range“), Tiefe und persönlicher Kontext („depth and personal context“) (vgl. ebd, S.6).

Aus diesen Kriterien ergeben sich Richtlinien für den Interviewer, um den Verlauf des Interviews einzuschätzen und entsprechende Methoden dafür auszuwählen. Um jede dieser Kriterien zu untersuchen, gibt es spezifische und effektive Methoden, die im folgenden Abschnitt näher dargelegt werden sollen (vgl. Hopf/Weingarten, S. 178).

Ziele und Methoden

1. Nichtbeeinflussung

Ein nicht geführter, möglichst offener Zugang durch den Interviewführenden sollte gegeben sein. Der Interviewpartner soll die Möglichkeit bekommen sich selbst nach eigenen signifikanten und zentralen Themen auszudrücken. Dies erlaubt den Befragten seine Antworten im eigenen Kontext zu platzieren statt diese in einen Rahmen des Interviewführers zu zwingen (vgl. Merton/ Kendall 1946, S.6 übersetzt durch die Verfasserin). Nicht-direktive Methoden erweisen sich manchmal als irrelevant und unproduktiv, sodass der Interviewer keine Alternative hat, als eine direkte Frage zu stellen. Abschweifungen beim Fokussierten Interview kommen jedoch selten vor und wenn sie geschehen, dann ist es leicht damit umzugehen, indem der Interviewer den Befragten auf die konkrete Situation zurücklenken kann (vgl. ebd., S.7 übersetzt durch die Verfasserin).

Die Verbundenheit der vier genannten Kriterien wird durch die Beobachtung erkennbar, dass das Kriterium der Nichtbeeinflussung gleichzeitig eine Tiefe, Bandbreite und Spezifität der Antworten hervorrufen (vgl. ebd., S.7 übersetzt dr. die Verf.). Daher steht die Methode im Sinne einer nicht-direktiven Gesprächsstrategie, die zum einen mit unstrukturierten Fragen ermöglicht werden kann. Unstrukturierte Fragen sind so formuliert, dass der Befragte die Möglichkeit hat sich auf jeden Aspekt der Stimulus Situation zu beziehen. Der Befragte setzt dabei die Schwerpunkte, die er für bedeutsam hält und hat dabei absolute freie Wahl. Weder der Stimulus noch die Reaktion dabei sind festgelegt.

Formulierungen für unstrukturierte Fragen können wie folgt gestellt werden:

Was beeindruckte Sie an diesem Film (Bild) am meisten?

oder

Was fiel Ihnen an diesem Film (Bild) besonders auf?

Mehr vom Interview geführte und beeinflussende Fragen können durch halbstrukturierte und strukturierte Fragen erzeugt werden.

Bei den halbstrukturierten Fragen gibt es zwei verschiedene Typen. Einmal wird die Reaktion vom Interviewleitenden strukturiert und der Stimulus ist nicht festgelegt. Bei

Typ 2 der Fragestellung wird der Stimulus strukturiert, aber die Reaktion bleibt nicht festgelegt (vgl. ebd., S.7).

In strukturierten Fragen werden Stimulus und Reaktion vom Interviewer festgelegt (vgl. S.6 f. übersetzt dr. die Verf.).

Die völlig unstrukturierte Frage ist besonders in der Anfangsphase des fokussierten Interviews angebracht, wo ihre Produktivität für das Interview am deutlichsten ist. In manchen Momenten scheint es für den Interviewer notwendig mehr Kontrolle zu übernehmen, besonders in späteren Phasen des Gesprächsverlaufs, wenn die anderen Kriterien Spezifität, Bandbreite, Tiefgründigkeit und persönlicher Kontext erfüllt werden wollen. Aber selbst dann ist eine geringfügige Einflussnahme, statt Fragen stärker zu strukturieren, gewinnbringender (vgl. ebd., S.7 übersetzt dr. die Verf.).

In fast jedem Interview kommt der Punkt, dass der Interviewer versucht ist seine Rolle als aufmerksamer Zuhörer aufzugeben. Er ist dann versucht seine persönlichen Gefühle und Meinungen durch Antworten auf Fragen, die ihm vom Befragten gestellt werden, zum Ausdruck zu bringen. Sollte der Interviewer solcher Versuchung nachgeben, befindet sich das Interview nicht mehr in einem informellen Rahmen, in der Probanden über ihre Erfahrungen sprechen.

Spezifität

Ohne weiteres Spezifizieren gibt es keine Basis für das Sammeln unter den vielen möglichen Interpretationen. Fragen nach bestimmten Bedeutungen und Meinungen sind wichtig, weil Forschende sonst auf wirkungsvolle Reaktionsmuster verzichten (vgl. ebd., S.10). Es erscheint im ersten Augenblick schwierig, wenn nicht unmöglich spezifische Antworten noch einmal zu erleben. Interviews von einer vergangenen Erfahrung bergen das Problem in sich Erinnerungen zu vergessen oder zu verzerren. Selbstbeobachtung ohne Rückblick auf der einen Seite führt bei den Befragten dazu von Reaktionen zu berichten, nachdem sie durchdacht wurden in dem Zeitraum des Ereignisses einer Situation nach dem Interview, anstatt zu dem Augenblick als der Teilnehmer der Situation ausgesetzt war. Um dieses Problem zu minimieren ist es wichtig, Befragungsverläufe so zu gestalten, dass die Stimulus Situation schnellstmöglich repräsentiert und gezeigt wird. Eine Repräsentation und ein Wiedererleben der Situation dient dazu, dass Interviewer und Forschungsteilnehmer

sich auf dieselben Aspekte der originalen Situation beziehen. Indem Filmausschnitte noch einmal gezeigt werden oder ein Stück eines Radioprogramms noch einmal abgespielt wird, können dokumentarische Materialien, die den Fokus des Interviews ausmachen, erneut erlebbar gemacht werden. Auch wenn diese Verfahren nicht vollständig die Situation wiederholen und darstellen lassen, soll es eine Hilfe sein, um originale Antworten und Wahrnehmungen spezifischer und detaillierter zu ergründen. Eine Frage die den Bezug zur erlebten Situation in einer Selbstbeobachtung und einem Rückblick gut herstellen kann, ist: „Wenn du jetzt auf die Situation zurückschaust, was waren deine Reaktionen auf den Teil des Films oder Bildes?“ (vgl. S.11). Es ist wichtig, dass der Bezug der Antworten bei dem Stimulus bleibt und Antworten darauf bezogen entlockt werden. Es gibt auch spezielle Situationen, in denen die Antworten des Forschungsteilnehmers ganz und gar unverknüpft zum Stimulus sind (vgl., S.11f.) oder verallgemeinerte Haltungen und Meinungen geäußert werden (vgl.S.12). Eine Spezifizierung durch den Fragenden ermöglicht ihm nicht nur Meinungen zu verschiedenen Phasen der Situation herauszufinden, sondern auch verschiedenen Antworten zu einem gleichen Abschnitt der Situation zu entdecken (vgl.S.12)

Spezifische Fragen zu stellen, sollten explizit genug sein, um den Forschungsteilnehmer dabei zu unterstützen sich auf die Situation zu beziehen, um Aspekte des Stimulus festzuhalten und trotzdem sollen die Fragen allgemein genug bleiben, um zu vermeiden, dass der Interviewer die Struktur setzt. Daher sind auch bei der Spezifizierung offene Fragen wichtig, die einen explizite Bezugnahme zu dem gezeigten Stimulus beinhalten (vgl. S.13).

Reichweite

Jeder vorgegebene Aspekt einer Stimuli- Situation kann verschiedene Antworten hervorlocken und jede Antwort kann von verschiedenen Aspekten des Stimulus abgeleitet werden. Es ist notwendig für den Interviewer die Reichweite von Antworten und Situationen aufzudecken und darzustellen. Der Interviewer muss wachsam bei Übergängen von einer Phase des Interviews in eine Neue sein. Ein zentrales taktisches Problem in der Erweiterung besteht in der Bewirkung von Übergängen eines Diskussionsbereichs in einen Anderen. Im ersten Abschnitt des Interviews verlaufen

Übergänge leicht durch die zeitweise Nutzung von unstrukturierten Fragen. Aber wenn das Interview fortgeschritten ist, rufen diese Art von Fragen kein neues Material hervor. Es erfordert dann einen spezifischeren Aufmerksamkeitsfokus. Der Interviewer führt dann neue Themen ein, unter der Verwendung von Fragen, die Kendall und Merton „transitional questions“ (Übergangsfragen) und „mutational questions“ (Veränderungsfragen) bezeichnen (vgl. Merton/Kendall, S.13). Zuvor ist es von Bedeutung den Blick auf die Übergänge von einem Diskussionsbereich in einen Anderen im Besonderen zu legen. Es gibt verschiedene Gründe, warum ein:e Befragte:r über ein gesprochenes Thema in ein anderes wechselt und somit eine Themenverschiebung bewirkt. Der Interviewer hat die Aufgabe doppelt zu hören, was Murray „double hearing“ genannt hat (vgl.ebd., S.13). Drei verschiedene Gründe von Verschiebungen durch den/die Befragte:n sollen hier genannt werden. Erstens kann das Thema der Diskussion für den Befragten unwesentlich zu seinen Interessen und Gefühlen sein und wechselt zu einem Thema, das eine größere Bedeutung für ihn hat. Der Befragte zeigt bei dem ersten Thema wenig Interesse, mehr eine Langeweile, spricht von Anfang an wenig darüber und zeigt auch kaum oder keine Gefühle. Der zweite Grund kann sein, dass der Befragte lang über ein Thema gesprochen hat und das schließlich erschöpft ist, sodass er in ein neues Thema wechselt. Sein Verhalten wird sich dann ähnlich, wie im Fall zuvor sein. Der dritte Grund kann sein, dass der Befragte versucht aus dem Gesprächsthema zu entfliehen, weil es mit starken Gefühlen erfüllt ist und er nicht bereit ist diese zu verbalisieren. Dies zeigt sich durch verschiedene Zeichen von Widerstand, verlängerten Pausen, Selbstverbesserung, Zittern in der Stimme, unbeendeten Sätzen, unangenehmer Stille und halb artikulierten Äußerungen (vgl.ebd., S.13). Anhand des Kontextes des Verhaltens des Befragten beurteilt der Interviewer die Gesprächsthemenverschiebung und fährt weiter fort. Wenn der Interviewer bemerkt, dass der dritte Grund für den Übergang in ein neues Thema verantwortlich ist, macht er sich eine Notiz und versucht in einer späteren Phase des Interviews auf diese kritische Stelle zurückzukommen (vgl. ebd.). Wenn ein Thema erschöpft ist, wenn der Befragte nicht spontan ein anderes Thema einführt und sich unstrukturierte Fragen nicht mehr als wirksam erweisen, liegt es am Interviewer „transitional questions“ (Übergangsfragen) einzuführen. Es ist möglich, dass der Interviewer eine Bemerkung des Befragten aufgreift oder auf ein Stichwort des Befragten anspielt, um ihm bei Überlegungen zu einem neuen Thema zu helfen.

Kendall und Merton sprechen dabei von „cued transition“ (ebd., S.14). Bei der von Kendall und Merton bezeichneten „reversional transition“ versucht der Interviewer das Gespräch zu einem Thema zu erhalten, das zuvor verlassen wurde. Wenn es möglich ist, dann gibt es gegenwärtigen Verlauf des Gesprächs ein Stichwort, der Bezug zum vorangegangenen Thema nehmen kann und führt auf das zuvor besprochene Thema zurück. Wenn es nicht möglich erscheint sich auf ein Thema zurück zu beziehen, dann ist ein „kalter“ („cold reversion“) möglich. Diese Form als Übergangsfrage ist selten und sollte nur unter Umständen eingebracht werden, wenn der Befragte ins Interview eingestimmt ist.

Gegen Ende des Interviews bleiben meistens noch wichtige Punkte zu entdecken. Unerfahrene Interviewer überkommt oft Verzweiflung, wenn sie ihre Liste mit noch unbesprochenen Themen sehen (vgl. ebd., S.14). Eine Flut von Fragen zerstören allerdings die Atmosphäre eines guten Interviews (vgl. ebd., S.15)

Tiefgründigkeit

Tiefgründigkeit als Kriterium beinhaltet nähere Ausführungen zu gefühlsbetonten Antworten. Der/die Interviewer:in strebt nach einem Maximum an Selbstoffenbarung, die sich auf die Erfahrung des gezeigten Materials beziehen (vgl. ebd., S.15 f.). Eine Hauptaufgabe des/der Interviewers:in ist das Ausmaß an Tiefgründigkeit in der Situation, in der der Befragte agiert, zu beurteilen. Das Kriterium der maximalen Tiefgründigkeit leitet den Interviewführung in Richtung nach dem persönlichen Kontext und Bedeutung des/der Befragten zu suchen. Es ist außerdem eine zentrale Aufgabe im Fokussierten Interviews herauszufinden, wie Befragte Vorerfahrungen und Neigungen mit der Stimulus-Situation verbinden und diese strukturieren. Zwei Arten von persönlichem Kontext finden typischerweise im Fokussierten Interview einen Ausdruck. Die erste Art ist der idiosynkratische Kontext und die Zweite der Kontext der eigenen Rolle. Dies betrifft Erfahrungen, die gleich bei Menschen mit demselben Status sind.

5.1.3 Dokumentarische Bildanalyse

Für die Bildanalyse nutze ich die dokumentarische Methode, um auf dessen Grundlage den Interviewleitfaden zu entwickeln.

Der Zugang der dokumentarischen Methode liegt in einem atheoretischen Wissen,

also einem Wissen aus der Handlungspraxis (vgl. Bohnensack 2011, S.22). Der Blick liegt bei den Akteuren oder Forschungsteilnehmern selbst und ihrem Wissen. In der Methode geht es darum ihr „implizites und vorreflexives Erfahrungswissen“ (ebd.) begrifflich-theoretisch zu explizieren (vgl. ebd., S.19).

Die Bildinterpretation der dokumentarischen Methode wurde von dem deutschen Kunsthistoriker und Mitbegründer der Ikonologie Erwin Panofsky geprägt, der Bezug auf Arbeiten der „dokumentarischen Methode der Interpretation“ von Karl Mannheim, einem Wissenssoziologen, nahm. Anschließend wurde die Methode von Ralf Bohnensack weiterentwickelt (vgl. Kopp 2014, S.3f.). Bereits in Karl Mannheims Ansatz der Analyse hat das handlungspraktische Erfahrungswissen eine zentrale Bedeutung und soll aus dem Blickpunkt des Handelnden gesehen werden. In dem handlungsleitenden Wissen wird ein Wissen innerhalb und um etwas betrachtet und beschrieben und nicht über etwas (vgl. ebd., S.4) Handelnde, die etwas direkt oder indirekt innerhalb einer Praxis miteinander erleben,“(…) verstehen sich untereinander unmittelbar“ (ebd.). Karl Mannheim spricht hierbei von einem „konjunktiven Erfahrungsraum“. Das Erleben innerhalb dieses Raums ist nicht an eine direkte Interaktion von Menschen gebunden, sondern ähnliche Vorstellungen, Weltanschauungen oder Denkrichtungen können milieu-, generations- oder erfahrungsspezifisch entstehen (vgl. ebd.). Wird das implizite Wissen von einem „konjunktiven Erfahrungsraum“ in eine „kommunikative Verständigung“ gehoben, wird das Wissen reflexiv und eindeutig.

Die Analyseeinstellung in der dokumentarischen Methode steht in einer methodologischen Leitdifferenz von der Frage des Was und des Wie (vgl. ebd., S.5).

Die folgende Bildanalyse von mir wird sich auf Grundlage der fortgeführten Dokumentarischen Methode nach Ralf Bohnensack beziehen.

Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation nach Bohnensack gründet demnach in der Methode der Ikonologie von Panofsky, wie auch der Bildinterpretationsmethode der Ikonik von dem Kunsthistoriker Imdahl. Imdahl ergänzt den Blick des „wiedererkennenden Sehens“ nach Panofsky mit seinem Ansatz des „sehenden Sehens“, welcher nicht allein einzelne Gegenständlichkeiten im Bild beschreibt, sondern die Gesamtkomposition und Ganzheitlichkeit im Bild versucht wahrzunehmen. Imdahl legt einen Schwerpunkt auf die Beschreibung von Formen und Kompositionen, ohne ihnen zunächst eine Funktion zuzuschreiben (vgl. Bohnensack

2011, S.32). Die dokumentarische Methode folgt zwei Arbeitsschritten. Zunächst liegt der erste Schritt in einer (Re-)Formulierung dessen, was der Erforschte zum Ausdruck gebracht hat. Diese sogenannte formulierende Interpretation findet dabei auf zwei Ebenen statt. Zum einen auf einer ikonografischen Ebene, d.h. Das Thema oder Sujet des Bildes wird formuliert und einer vor-ikonografischen Ebene, d.h. Das was auf dem Bild zu sehen ist, wird formuliert. In einem zweiten Schritt wird durch die reflektierende Interpretation auf der ikonologischen Ebene gefragt, wie das Mitgeteilte hergestellt wurde, also nach dem modus operandi (vgl. Bohnensack 2011, S.19).

In der qualitativen Sozialforschung ist der Stellenwert des Bildes, welcher ihm in der Praxis von qualitativer Forschung zukommt, gegenüber dem des Textes ein marginaler (vgl.ebd., S.25). Für alle sozial- und naturwissenschaftlichen Methoden und Methodologien muss soziale Wirklichkeit, wenn sie wissenschaftliche Relevanz erhalten will, in Form von Texten vorliegen. Bohnensack bringt die Metapher dafür, dass „jegliche Beobachtung (...) durch das Nadelöhr des Textes“ hindurchgehen muss (ebd., S.26). Die AnalyseEinstellung ist demnach eine Text- und gesprächsgeprägte Interpretation.

„Wenn wir Bilder den Status von selbst-referentiellen Systemen zuerkennen, so hat dies auch Konsequenzen für die Art und Weise des Verständnisses von Bildern als Medien der Kommunikation (Bohnensack 2011, S. 28). Bohnensack differenziert zwei Arten der bildhaften Verständigung: es gibt die Verständigung über das Bild und die durch das Bild.

Eine Verständigung im Medium des Bildes wird als ein vorreflexiver und impliziter Ausdruck verstanden. Dabei vollzieht sich die Verständigung unterhalb der begrifflich-sprachlichen Explizierbarkeit. Michael Polanyi, ein ungarisch-britischer Philosoph, sieht in dieser bildhaften Verständigung einen stillschweigenden und atheoretischen Wissensbestand, den er mit dem Begriff „tacit knowledge“ beschreibt (vgl. Kopp 2014, S.4).

Die Formulierende Interpretation

Die formulierende Interpretation fragt danach was auf dem Bild dargestellt ist. Panofsky differenziert innerhalb der Frage nach dem Was. Auf einer vor-ikonografischen Ebene schaut er sich auf dem Bild die sichtbaren Gegenstände,

Phänomene und Bewegungsabläufe an. Auf der ikonografischen Ebene identifiziert er im Bild Handlungen. Um Handlungen zu bestimmen, müssen Motive unterstellt werden. Mit der Zuschreibung von Motiven und Intentionen wird subjektiv durch den Forscher ein Sinn konstruiert, was problematisch sein kann und gut reflektiert werden muss. In der folgenden Beschreibung zur szenischen Komposition werde ich diesbezüglich näher eingehen.

Die Reflektierende Interpretation

Die Reflektierende Interpretation fragt nach dem Wie der Herstellung der Darstellung (vgl. Bohnensack 2011, S.20). Es findet dabei eine Rekonstruktion der Formalstruktur und formalen Komposition statt. Der formale kompositionale Aufbau des Bildes wird nach Imdahl von drei verschiedenen Blickpunkten betrachtet. Das sind die perspektivische Projektion, szenische Choreografie und planimetrische Ganzheitsstruktur (vgl. ebd.; S.57).

Durch die Perspektivität werden die Gegenstände und Personen in ihrer Räumlichkeit und Körperlichkeit im Bild beschrieben. Sie richtet ihren Blick auf die Gesetzmäßigkeiten der Außen- und Umwelt des Bildes. Im Rahmen von sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation wird durch die Rekonstruktion der Perspektivität ein Einblick der Betrachtungsweise des Bildproduzenten gegeben (vgl. Bohnensack, S.57).

Der Blickpunkt der szenischen Choreografie richtet sich darauf, wie Menschen oder Objekte sich zueinander konstellieren und verhalten. Das bezieht sich auf die Bewegungen der dargestellten Personen, ihre räumliche Position zueinander, wie auch ihrer Körpersprache (vgl. Bohnensack 2011, S.39). Diese körperliche Positionierung der im Bild dargestellten Personen, sowie ihre Blicke und Gebärden begrifflich auszuführen stellt auf der vor-ikonografischen Ebene hohe Ansprüche an eine Sprache der Beschreibung (vgl.ebd.). Bohnensack unterscheidet in Bildern auf der vor-ikonografischen Ebene Bewegungsabläufe in Gebärden und operative Handlungen (vgl. Bohnensack, S.145). Mit dem Begriff „Operation“ lehnt Bohnensack sich an Habermas (1981) an. Dieser unterscheidet zwischen Handlungen der „Körperbewegungen“ auf der einen Seite und der „Operationen“ auf der anderen Seite.

Eine Körperbewegung oder Operation ist nach Habermas „(...) Element einer Handlung, aber keine Handlung“ (Habermas 1981, S.146 zitiert nach Bohnensack, S. 145). Gebärden können durch die Stellung der Extremitäten einer Person in einem Bild beschrieben werden wie zum Beispiel dem Ausstrecken der Arme, dem Drehen des Kopfes oder Beugen des Rumpfes. Die Gebärden können jedoch noch einmal in ihre Elemente differenziert werden, die Bohnensack mit Birdwhistells (1952) Begriff der „Kineme“ bezeichnet. Aus diesen Überlegungen heraus differenziert Bohnensack in seiner dokumentarischen Methode auf der vor-ikonografischen Ebene in „Kineme“ (Elemente von Gebärden), in „Gebärden“ (Gestik und Mimik) und in „operative Handlungen“ (vgl. Bohnensack 2011, S.147). Für die Kategorie „Kineme“ würde der Forschende beispielsweise eine Person in einem Bild damit beschreiben, dass Schulter und Arme nach hinten gehen und das Becken nach vorn geht. In der Kategorie der „Gebärden“ würde der Beobachtende weiter ein Beugen des Rumpfes beschreiben und in der Kategorie der „operativen Handlung“ schlussfolgernd sagen, dass die Person sich hinsetzt (vgl.ebd).

In der Beschreibung der „operativen Handlung“ steckt bereits eine Motivkonstruktion, auch wenn diese sich noch auf der vor-ikonografischen Ebene befindet. Operative Handlungen umfassen generell mehrere sequenzielle Gebärden. Die einzelnen Gebärden, wie das Beispiel des Beugen des Rumpfes, sind demnach „(...) selbst nur Mittel im Sinnzusammenhang eines Entwurfs“ (Schütz 1974, S.119 zitiert nach Bohnensack S. 147). Durch diesen Entwurf wird das Sich-Hinsetzen zu einer Handlung. Im weiteren Verlauf der Interpretation entstehen weitere Motivkonstruktionen, indem der Beschreibende beispielsweise die Szene in einem Bild damit beschreiben wird, dass sich jemand setzt, um etwas zu tun. Während der Handlungsentwurf auf der vor-ikonografischen Ebene als Handlungsverlauf beobachtet werden kann, wird auf der ikonografischen Ebene das Motiv unterstellt. Die Unterstellung macht es notwendig, dass wir auf „Erwartungserwartungen“ und auf ein erzähltes Wissen zurückgreifen können. Eine Voraussetzung ist ein Wissen auf der Ebene der Institution. Bohnensack spricht auf der ikonografischen Ebene von einem „Institutionalisierten Handeln“ (Rollenhandeln) Um bei dem Beispiel der sich hinsetzenden Person zu bleiben, kann nun bei der Kategorie der „institutionalisierten Handlung“ das Hinsetzen damit beschrieben werden, dass sich eine Lehrerin setzt, um zu signalisieren, dass der Unterricht beginnt. (vgl. Bohnensack, S.146f.). Die Validität der Zuschreibung von

Motiven ist auf der vor-ikonografischen Ebene größer als auf der ikonografischen Ebene (vgl.ebd., S.147).

Eine Eigenlogik der dokumentarischen Methode ist, dass dieselben Gebärden (z.B. Beugen des Rumpfes) immer auf zwei Sinnebenen zugleich interpretiert werden können. Zum einen kann die Gebärde rational und zweckgebunden im Rahmen einer Motivkonstruktion (sich setzen) betrachtet werden, wobei nach dem subjektiv gemeinten Sinn geschaut wird oder zum anderen oder zugleich kann die Gebärde in seiner Herstellung angeschaut werden, d.h. Als Habitus der Art und Weise der Person. Zum Beispiel kann geschaut werden, ob das Hinsetzen der Person unsicher, gebrechlich oder entschlossen wirkt (vgl. ebd., S.148).

Planimetrische Komposition

Es geht bei der planimetrischen Komposition um eine detaillierte Erschließung der formalen Konstruktion des Bildes in der Fläche (vgl. Bohnensack 2011, S.39). Imdahl ging es insbesondere darum Bilder auch als selbstreferentielle Systeme zu betrachten und zum Gegenstand der Analyse zu betrachten. Dabei ging es ihm außerdem um einen Wechsel der Analyseeinstellung, der eine weitgehend vom sprachlich-textlichen Vor-Wissen unabhängige Interpretation zulässt (vgl. ebd., S.53). Anders wie die Dimensionen der szenischen Choreografie und der Perspektivität bezieht die planimetrische Komposition sich nicht auf die vorgegebene Außenwelt im Bild, sondern geht von einem eigen festgesetzten Bildfeld aus. Die planimetrische Komposition bringt ihre „(...)eigenen Gesetzmäßigkeiten, ihre eigene formale Ganzheitsstruktur im Sinne einer Totalität, eines selbst-referentiellen Systems(...)“ (Bohnensack 2011, S.40). Für die ikonische Interpretation ist die Beschreibung der planimetrischen Komposition von großer Bedeutung und sollte als erster Schritt in der Bildinterpretation, unabhängig von der ikonografischen Interpretation, stattfinden.

5.2 Datenauswertung

Für den Datenauswertungsprozess möchte ich dem Ansatz einer künstlerischen Forschung nachgehen. In Form einer Art-Informed-Research werde ich auf Grundlage der Transkription meines Fokussierten Interviews Daten mit Hilfe der Poetry-Voiced-Research gewinnen. Das heißt, dass ich meine Erkenntnisse bezogen auf meine Forschungsfrage durch Gedichte festhalten werde. Welche Form von Erkenntnis hierbei gewonnen wird, darf gern umstritten sein. Diese Form der Auswertung wird sicher keine „deutliche Erkenntnis“ gewinnen, im Sinne das sie abstrahierend und analysierend objektiv operiert, um aus der Vielzahl von Daten eine Allgemeingültigkeit zu formulieren (vgl. Badura 2015, S.45). Viel mehr wird eine „sinnliche Erkenntnis“ gewonnen werden, die aus der reichhaltigen Menge von Daten das Eigentümliche und Nicht-Vergleichbare eines Gegenstands hervorbringen wird (vgl. ebd). Dabei sollen die beiden Erkenntnisbegriffe nicht gegeneinandergestellt werden, sondern ich fasse es für meine Weise des Forschens so auf, dass die künstlerische Forschung und ihr Erkenntnisgewinn eine Erweiterung sein kann zu anderen Formen der Erkenntnisgewinne und somit einen „Verhandlungsraum unterschiedlicher Erkenntnisweisen“ schaffen kann (vgl. ebd, S.48).

Ich habe versucht ein bestimmtes Wissen aus kunsttherapeutischen Handlungsabläufen in der Praxis mit einer Klientin im Trauerprozess zu erheben. Indem ich mit einer Kunsttherapeutin von außen auf diesen Prozess und die Methode geschaut habe und dieses Gespräch in einem Interview mit Fokus auf die vier entstandenen Bildsequenzen aufgenommen habe, sowie transkribiert, war es auf Grundlage der Transkription möglich der Poetry-voiced-Research nachzugehen. Dazu habe ich eine Anleitung im Anhang (A 4) beigefügt. Außerdem sind die einzelnen Schritte der Auswertung der Interviewpartnerin und Forscherin von Transkription zum poetischen Text in Anhang A 5/6 festgehalten. Auch die Abb.6 und 7 gibt eine Übersicht zum Ablauf. Zunächst wurden spontan Worte, Sätze oder Wortgruppen im Transkript angestrichen. Eine Begrenzung der Anzahl gab es nicht. Diese konnten auf kleine von mir vorbereitete Zettel geschrieben werden, um im nächsten Schritt nach Themen zu ordnen und eventuell auszusortieren. Daraufhin sollten 25 Worte/Wortgruppen/Sätze ausgesucht werden und in einem poetischen Text eingebaut werden. In meinem künstlerisch- ästhetischem Arbeiten liegt und lag während des gesamten Forschungswegs eine Ergebnisoffenheit. Außerdem war mir ein Anliegen einer

partizipativen Forschung nachzugehen. Auch wenn diese in akademischen Zusammenhängen sehr viel weniger als eigenständige Forschungsmethode anerkannt ist und unter verschiedenen Kritikpunkten entgegen geschaut wird, war es zum einen Neugier dieser Methode nachzugehen, wie auch ein eigenes Interesse an der Forschungsmethode (vgl. Bergold & Thomas 2012, S.21). So kann ich bereits an diesem Punkt nicht abstreiten, dass der Forschungsprozess eine subjektive Komponente durch die Forscherin enthält. Doch zum einen liegen für mich auch subjektive Einflüsse in den Codierungs- Auswertungsprozessen und zum anderen hielt ich die Poetry-Voiced-Research Methode als geeignet, um dem Thema der stillen Geburt hoffentlich auf einer sensiblen Weise zu begegnen, auch wenn meine Forschungsfrage die Absicht hat, etwas Formales, wie Qualitäten einer Praktik, zu untersuchen.

„Kritisiert wird u.a., dass keine Hypothesen formuliert werden, die dann auch überprüft werden könnten, sondern dass sich selbst die Forschungsfragen erst schrittweise im Prozess der Auseinandersetzung zwischen den Forschungspartner/innen entwickeln.“ (Bergold & Thomas 2012, S.21). Auch wird bei einer partizipativen Forschung häufig das Nähe- Distanz Verhältnis zwischen Forschenden und Interviewpartner:innen kritisiert und angemerkt, dass die erhobenen Daten nicht mehr zwischen dem Anteil der Forschenden und Interviewteilnehmer:innen zu trennen und das Gütekriterium "Objektivität" nicht zu erfüllen sei (vgl. ebd.). Im folgenden Kapitel werde ich daher aufzeigen, an welchen Gütekriterien ich mich für die Poetry-Voiced-Research orientiert habe.

5.2.1 Poetry-Voiced-Research

In der Auswertungsmethode möchte ich die Poesie als eine Form der Arts- Informed-Research nutzen. „Found poem“ ist ein Gedicht oder poetischer Text, dessen Grundlage Wörter, Phrasen und/oder ganze Passagen aus z. B. Interview-Transkripten sind. Durch das Schreiben von Gedichten erhalten die Transkripte ein „Reframing“ indem Zeilenabstände, Ordnungen und/oder ganze Zeilen verändert werden (vgl. Butler- Kisber, 2010 in Reilly 2013, S.5 übersetzt dr. die Verf.). Auf diese Art und Weise wird die Art der Sprache des Forschungsteilnehmers wertgeschätzt (Pendergast, 2009 in Reilly 2013, S. 5 übersetzt dr. die Verf.). Found Poetry erfasst

und zeigt Aspekte von der Vergangenheit (der Erinnerung), der Gegenwart (der Erfahrung) und von der Zukunft (der Hoffnung) auf (vgl. ebd.). Found poems sind eine komprimierte, präzise, komplexe Darstellung von Daten und zeigen die Perspektiven von Forschungsteilnehmer:innen und ForscherInnen (vgl. Reilly 2013, S.5). Diese Methode konzentriert den Blick auf die ForschungsteilnehmerInnen, indem sie ihre Bedeutungen und Zusammenhänge von Gedanken mit einbeziehen im Gegensatz zu traditionellen Coding- Prozessen (vgl. Glesne 1997 zitiert aus Reilly 2013, S.6 übersetzt dr. die Verf.). Poetische Transkriptionen schaffen eine dritte Stimme, die weder die des Forschungsteilnehmers ist, noch die des Forschers, aber ein Zusammenspiel von Beidem sind (vgl. Glesne 1997, S. 215)

5.2.2 Gütekriterien

Um Daten von Forschungsteilnehmern zu validieren, werden in qualitativen Forschungen 'member- checks' verwendet (vgl. Reilly, S. 3 übersetzt durch die Verfasserin). Ich möchte mich an Rosemary C. Reillys Zugang halten, die dafür „found poems“ nutzt.

Diese Art der Verwendung von member checks überspringt Grenzen von traditionellen Herangehensweisen und nutzt das Gütekriterium der Glaubwürdigkeit ('veracity') durch das Kriterium der einfühlsamen Gültigkeit ('empathic validity') (vgl. ebd.). Das Gütekriterium der einfühlsamen Gültigkeit wird als eine Alternative zu dem Kriterium Zuverlässigkeit ('truthworthiness') verstanden und wendet sich noch stärker von einer interpretierenden Haltung durch den Forscher ab. Durch das Schreiben von 'found poems' als eine Art „member- checking“ wird der Forschungsteilnehmer aktiv in den Forschungsprozess involviert. Dadurch findet die Datenauswertung nicht allein durch den Forschenden statt, sondern seine Ergebnisse können mit denen des Forschungsteilnehmers verglichen werden (vgl. ebd.).

Der Begriff Zuverlässigkeit („truthworthiness“) ist in den letzten fünfundzwanzig Jahren in Kritik gekommen. Viele qualitative Forscher sehen eine Schwierigkeit darin gelebte Erfahrung mit konventionellen Methoden zu beschreiben. Kritisiert wird dabei der interpretierende Charakter von Forschungsbefragungen, die in den Zusammenhang mit einer autoritären Haltung gebracht werden und eine Objektivität in Frage stellen. Doch trotz aller Kritik wird der Begriff Zuverlässigkeit mit der Bedeutung von Authentizität und Glaubwürdigkeit angeführt. Lincoln und Guba (1985) bringen als Erste den Begriff der Zuverlässigkeit („truthworthiness“) hervor, um ihn durch die quantitativen Kriterien Gültigkeit, Vergleichbarkeit und Objektivität zu ersetzen. Der Begriff Zuverlässigkeit enthält hierbei die Glaubwürdigkeit („credibility“), dass das Vorgehen des Forschers die Realität des Forschungsteilnehmers repräsentiert. Außerdem geht der Begriff der Zuverlässigkeit von einer Übertragbarkeit („transferability“) aus, also einem adäquaten Bericht des Forschers, sodass diejenigen, die einen Transfer zu einem anderen Kontext ziehen möchten, dies mit einer angemessenen Datengrundlage tun können. Desweiteren wird von einer Verlässlichkeit („dependability“) ausgegangen, d.h. dass die Daten in sich schlüssig dargestellt sind, wie auch von einer Nachvollziehbarkeit („confirmability“), was bedeutet, dass theoretische Folgerungen im Datenmaterial gründen (vgl. Reilly, S.5f.).

Rosemary C. Reilly beschäftigte sich mit der Frage, ob „found poems“ die Rolle von traditionellen Prozessen von member checking ersetzen können und kam zu folgenden Aussagen, welchen Zugang die Poesie schaffen kann:

Die Stärke von „found poems“ in der Funktion als Auswertungsmethode ist, dass ihre Beweise nicht auf dem gleichen Stand bleiben. Sie dürfen sich verändern und bleiben nicht rational. Die Realität wird als eine subjektive Konstruktion verstanden und darf in Frage gestellt werden. Die methodische Herangehensweise der „found poems“ mit ForschungsteilnehmerInnen schafft einen Möglichkeitsraum, um ein Verstehen zwischen ForschungsteilnehmerInnen und Lesern zu konstruieren. Dies schafft nicht allein einen Raum von Wissen, sondern auch von einem Prozess und einer Verbundenheit (Loggo 2008 in Reilly 2013, S.12 übersetzt dr. die Verf.). Damit schafft die Poesie einen tieferen Zugang zu emotionalen Strukturen von sozialen Interaktionen. Dies kann ein Mittel für Reflexion sein, welche eine individuelle, wie auch kollektive Dimension haben können (vgl. Grisoni, 2008 in Reilly 2013; S. 12 übersetzt dr. die Verf.). „Found poems“ erlauben dem Forschungsteilnehmer direkter und klarer zu einer Leserschaft der Forschung zu sprechen. Sie bleiben nicht allein die Interpretation und Konstruktion des Forschers. Auch die Struktur und Form der Poesie tragen zur Kreation von Freiräumen bei der Leserschaft bei, um Bedeutungen und Verbindungen selbst zu erschließen.

Zeilen- und Strophenbrüche geben die Möglichkeit zum Atmen. Diese Freiräume öffnen, geben eine Unbestimmtheit und einen Übergangsraum, der zu neuen Perspektiven und Vergleichen führt. Dies können die eigenen Emotionen, Bedeutungen und Resonanzen des Lesers wecken (Reilly, S. 12 übersetzt dr. die Verf.).

5.2.3 Transkription

Bei der Transkription habe ich mich an den Regeln nach Kuckartz und Rädiker (2020) orientiert. Sie haben ihren Rahmen der Transkription aus einer Evaluationsstudie (Kuckartz et al. 2008, S.27-28) und weiteren eigenen Erfahrungen entwickelt und mit Gedanken von Dresing und Pehl (2018) erweitert. Demnach ergeben sich in meiner Transkription folgende Regeln:

1. Die aus der Transkription hervorgehenden Sprechanteile von mir und meiner Interviewpartnerin werden als eigener Absatz verschriftlicht.
2. Die Absätze werden durch die sprechenden Personen mit Kürzel eingeleitet.

- Das „I“ steht für die Interviewpartnerin, das „M“ für die moderierende Person.
3. Es findet eine wörtliche Transkription statt. Ein Dialekt wird nicht transkribiert, sondern der hochdeutschen Sprache angepasst, um die Texte gut Durchsuchen zu können.
 4. Die Sprache und die Interpunktionen werden minimal geglättet und an ein Schriftdeutsch angelehnt. Zum Beispiel wird die Wiedergabe auf dem Tonband des Satzes „Ich hab so'n Gefühl.“ in „ich hab so ein Gefühl.“ transkribiert. Die Wortstellung und unbestimmte, wie bestimmte Artikel werden in der Verschriftlichung auch bei Fehlern beibehalten.
 5. Deutliche Pausen werden in Klammern mit Auslassungspunkten gesetzt. Je nach der Länge der Pause werden ein, zwei oder drei Punkte gesetzt. Die Dauer der Pause wird in Sekunden angegeben, wenn ein längeres Innehalten der Person stattfindet.
 6. Werden Aussagen oder Begriffe besonders betont, werden sie in einer Unterstreichung dargestellt.
 7. Bei lautem Sprechen werden die Worte und Wortpassagen durch Großschrift hervorgehoben.
 8. Zustimmung oder bestätigende Lautäußerungen, wie z.B. aha, mmh, werden nicht beachtet und transkribiert, außer wenn sie den Redefluss der Sprechenden Person unterbrechen.
 9. Kurze Unterbrechungen und Einwürfe einer Person in den Redebeitrag des Sprechenden, wie z.B. „Genau“, „Ja“, „Nein“, werden in Klammern integriert. Das Kürzel der Unterbrechenden wird ohne Doppelpunkt vorangestellt.
 10. Störungen werden in einer Doppelklammer mit der Ursache angegeben, wie z.B. ((Handyklingeln))
 11. Lautäußerungen werden in einer einfachen Klammer gekennzeichnet, wie z.B. (lacht) etc.
 12. Auch nonverbale Aktivitäten werden in einer einfachen Klammer angegeben. Ein Beispiel hierfür sind: (öffnet das Fenster), (hebt den Arm) etc.
 13. Bei unverständlichen Abschnitten und Wortäußerungen wird es durch (unvers.) kenntlich gemacht.
 14. Alle Angaben, die einen Rückschluss auf die befragte Person geben, werden anonymisiert.

6 Ergebnisse „Poetry-Voiced-Research“

6.1 Poetischer Text der Forschungsteilnehmer: in

Also, da gibt es ja immer zwei Fragen,
Beziehungskonstellationen und eine Geschichte.
Und dann auch noch eine Frage:
Wie stehen sie zueinander?

Etwas Erzähltes auf's Blatt,
wie verläuft da ein Weg?
Halbiert –
und wieder geöffnet.

Was macht diese Faltung?
Das Erste, ... und das Zweite.
Dazwischen -
ein notwendiger Schritt einer Annäherung.

Füllen und Verorten,
ich taste mich heran.
Eine Resonanz, gefärbt von meinem Erleben,
dass da ein bisschen mehr sein darf.

Andeutungsweisen, Zeichnungen,
rudimentär oder schnell?
Eine Andeutung von einem Boden,
wie ein Geschenk!

Das ist ja total schön: ich erzähle etwas!

6.2 sechs Elfchen der Forscher:in

Niedrigschwellig
die Papiere
Übergang eines Erzähldrang
Vom Wort ins Bild
Transit

Narrationen
erst einmal?
Wird auch eingebettet
nicht Entwickeln anderer Perspektive
Zuhören

bezieht
oder ziehen
ja nicht beschleunigen
langsam und im Tempo
Mitschwingen

Frage
Zwei Fragen
also ein Weg
dann noch eine Frage
Rahmung

Art Schriftcharakter
schnell skizziert
Geschenk mehrerer Bildräume
haltende oder relativierende Aneinanderreihung
Reduktion

Faltung
 Zusammen oder Teilen
 in Beobachtung gebracht
 auf den Trauerprozess bezogen
 Resonanz

Den Schritt der Kategorienfindung ging ich dann ohne die Interviewpartnerin. Mein Schritt der Kategorienfindung war gemeinsam aufgegriffene Worte aus den poetischen Texten der Interviewpartnerin und Forscherin herauszuschreiben und davon ausgehend Aussagen/ Zitate aus den Gedichten dem entsprechenden Wort beizufügen. Anschließend habe ich darauf bezogen eine Kategorie und Kriterien formuliert. Dieser Schritt ist nicht in einer theoretischen Publikation der Poetry-voiced-research beschrieben. Dieser gründet in meiner Entscheidung, die im Kapitel der Diskussion kritisch zu betrachten bleibt.

Tabelle 2 Kategoriefindung

Kategorie	Gemeinsame Worte	Interviewpartnerin	Forscherin
Erzählung	Erzähltes	„...zwei Fragen., Beziehungskonstellationen und Geschichte“ „Das ist ja total schön: Ich erzähle etwas!“	„Vom Wort ins Bild“ „Transit“ „Übergang eines Erzähldrang“ „Narrationen“ „in Beobachtung bezogen“ „Art Schriftcharakter“
Tempo (Zeit)	schnell	Schnell? „Schritt einer Annäherung“	„schnell skizziert“ „langsam“ „nicht beschleunigen“

			„oder ziehen“
Eigenschaften Papier als Material			„niedrigschwellig“ „Rahmung“
	Faltung	„Dazwischen“ „das Erste...und das zweite“ „halbiert- und wieder geöffnet“	„Faltung Zusammen oder Teilen in Beobachtung gebracht auf den Trauerprozess bezogen...“
	Bildraum	„Füllen und Verorten“ „Andeutungsweisen, Zeichnungen“ „eine Andeutung von einem Boden“	„wird auch eingebettet“ „haltende oder relativierende Aneinanderreihung “ „Reduktion“ „Geschenk mehrerer Bildräume“
Prozesshaftigkeit	Weg	„ein notwendiger Schritt einer Annäherung“ „Wie verläuft da ein Weg- halbiert und wieder geöffnet?“ „Eine Andeutung von einem Boden“	„Frage Zwei Fragen also ein Weg“ gebracht“ „auf den Trauerprozess“
	Anfang	„ich taste mich heran“	„erst einmal? Wird auch eingebettet. Nicht Entwickeln

			anderer Perspektiven“
Bedeutung der therapeutischen Beziehung	Resonanz	„Eine Resonanz, gefärbt von meinem Erleben, dass da ein bisschen mehr sein darf“	„nicht entwickeln anderer Perspektive“ „bezieht“ „Mitschwingen“ „Zuhören“
	Fragen	„Also da gibt es immer zwei Fragen, Beziehungskonstellatione n und eine Geschichte“ „und wie stehen sie zueinander“	
	Geschenk	„eine Andeutung von einem Boden, wie ein Geschenk!“	„Geschenk mehrerer Bildräume“

Fragen bleiben im Raum, wie Forschungstätigkeit sich verändern würde, wenn der Rezeptionsprozess als Teil des Forschungsprozesses dazugehören würde. In der qualitativ sozialwissenschaftlichen Forschung tendieren Forscher den Aspekt der Rezeption auszublenden. Welche Bedeutung Leser:innen aus (sozialwissenschaftlichen) Texten für sich herausnehmen, bleibt den meisten Sozialwissenschaftlern verborgen. Den Verstehensprozess der RezipientInnen in den Fokus zu nehmen, wie in der ABR, stellt eine Chance dar dieses Kriterium für die qualitative Sozialforschung in den Blick zu nehmen (vgl. Schreier 2017, S.8f.)

Ich bin persönlich an der Metapher von Ralf Bohnensack, dass jegliche Beobachtung durch das Nadelöhr des Textes gehen muss, mit meinen Gedanken hängen geblieben. Diese inspirierte mich für den Methodenverlauf meiner Diplomarbeit. In mir kam die Frage auf: Wenn alle Beobachtung durch das Nadelöhr des Textes gehen muss, warum muss es dann nicht durchs Nadelöhr des Bildes und somit zum

stillschweigenden Wissen wieder zurück?

Diesen Gedanken verknüpft mit dem Gedanken, Leser:innen in den Rezeptionsteil einzubeziehen, möchte ich Sie einladen an dieser Stelle sich aus der Tasche im hinteren Buchdeckel ein Papier herauszunehmen, sich Stifte, Falzbeil oder andere Materialien ihrer Wahl zu suchen und zu einem/mehreren Gedicht/en der Interviewpartnerin und Forschungsteilnehmerin in der Art der „sequenziellen Zeichnung“ die Worte wieder in ein Bild zu transformieren und somit am Rezeptionsgeschehen teilzunehmen.

Im folgenden Abschnitt möchte ich dann aus meiner Perspektive die Ergebnisse in die vorangestellten Theorien einbetten und diskutieren.

7 Einbettung in Theorien und Diskussion

Es haben sich 5 Qualitäten für die Praktik der „sequenziellen Zeichnung“ herausgestellt. Jeder dieser Qualitäten habe ich entsprechende Kriterien untergeordnet, die aus Aussagen des Fokussierten Interviews hervorgehen wurden. Diese möchte ich nun einzeln in vorangestellte theoretische Ansätze einbetten, diskutieren und kritisch beleuchten. Vorangestellt habe ich ein eigens entwickeltes Modell, das sich aus den Ergebnissen meiner Forschungsarbeit erschließt und sich an Erkenntnissen der theoretischen Bezüge ergeben. Insbesondere war das kohärenzorientierte Modell nach Schneider (2009) eine Grundlage für die Erschließung meiner Gedanken.

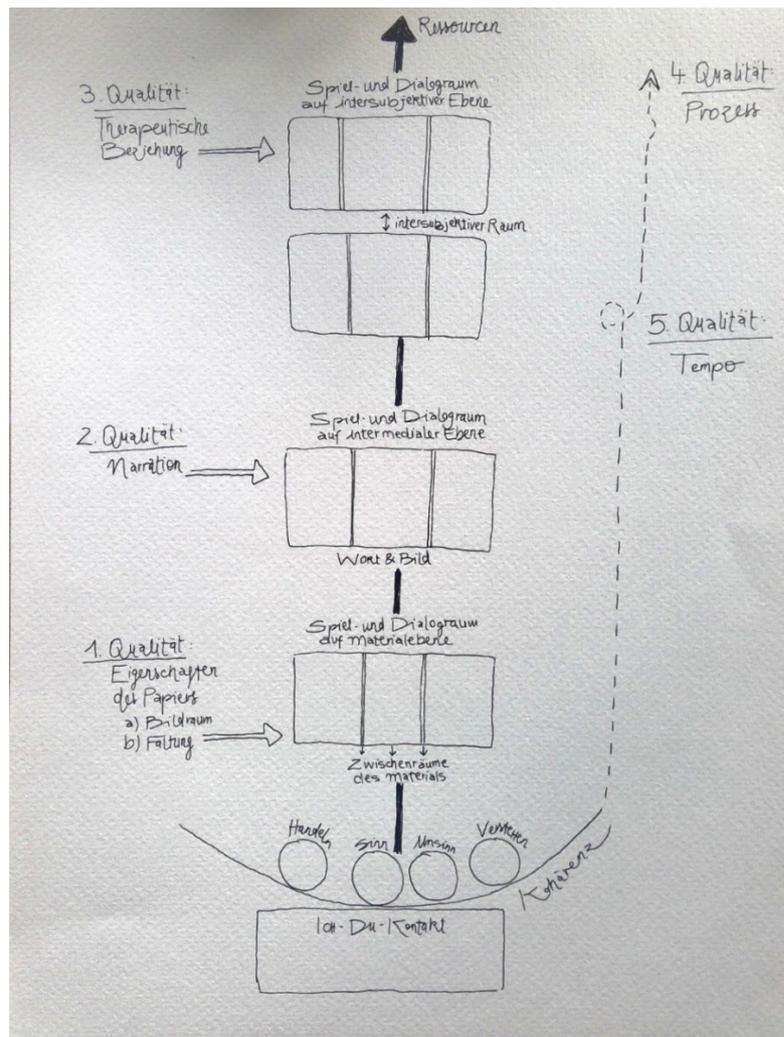


Abbildung 8: Modell eines Kohärenzorientierten Ansatz für die Methode der sequenziellen Zeichnung (eigene Abb.)

Kriterien:

1. Eigenschaften des Papiers: Materialerfahrung
2. Tempo: Fokus auf Gegenwartserleben
3. Erzählung: Dialograum auf intersubjektiver, intermedialer und materialbezogener Ebene, nonverbale Ver-ortung
4. Therapeutische Beziehung: Zuhören, mit Fragen rahmen
5. Prozesshaftigkeit: Ergebnisoffenheit, Klient:innenspezifisch

7.1 Diskussion

Eine Erkenntnis, die sich mir im Interview mit der Interviewpartnerin zeigte, war die Bedeutung der Faltung, die innerhalb der Materialität des Papiers liegt. Die

Interviewpartnerin bezieht sich in ihrem poetischen Text darauf in einer Frage: „Was macht diese Faltung?“ Und folgt mit den Worten „Das Erste...und das Zweite. Dazwischen.“ Und in den Elfchen der Forscherin folgt nach dem ersten Wort „Faltung“, „zusammen oder teilen“, „in Beobachtung gebracht“(...). In meinen Überlegungen hatte die Faltung an sich bisher keine Rolle gespielt. Sie schien mir bis dahin als selbstverständliche Brücke der einzelnen Bildräume. Dies brachte mich zu dem Gedanken in der praktischen Arbeit, den Raum der Faltung explizit in Beobachtung mit Klient:innen zu bringen. Für die Anleitung der Praktik erkannte ich, dass ein „Spiel und Dialograum“ auf einer Materialebene der Gestaltung vorausgehen sollte und ich bis dahin so nicht bedacht hatte. Dafür zog ich die Gedanken in Erwägung, dass die Vorgabe der Papiere, für zukünftige Anwendungen mit der sequenziellen Zeichnung, keine Faltung aufweisen sollten, nachdem Klient:innen die Praktik das erste mal kennengelernt hatten, um selbst in die Handlung zu gehen und Papierformate entsprechend zu falten. Die Materialvorgabe könnte dafür ein Falzbeil, Cutter und Papiere in unterschiedlicher Grammaturo sein. Während in meiner Perspektive der Fokus bisher auf den Bildräumen gelegen hatte, ergibt sich für mich aus dieser Erkenntnis, den Fokus stärker auf die Zwischenräume des Papiers zu legen, um so eine Analogie in der Reflexion zu eigenen Themen der Klient:innen zu bewegen, sowie generell stärker in eine Erfahrung mit dem Material des Papiers zu gehen. Dies würde den Ansatz der intermedialen Kunsttherapie, wie in Kapitel 3.4 beschrieben, stärker aufgreifen. Ein charakteristisches Merkmal, dass aus den Ergebnissen hervorgeht, ist die „Niedrigschwelligkeit“ der Methode. Um dieser noch besser gerecht zu werden, kann das Erforschen der Materialität durch kleine Handlungen, wie das Falten mit dem Falzbeil, Öffnen und Schließen mehrerer entstehender Papierformate oder auch Schneiden und Trennen mit einem Cutter noch stärker entgegengekommen werden. Dies kann einen Zwischenschritt vor dem Schritt einer Gestaltung ermöglichen.

In Anbetracht der Qualität des Tempos in Bezug auf die „Langsamkeit“, könnte dieser Schritt einen positiven Einfluss auf das zeitliche Empfinden von Klientinnen nehmen, müsste aber weiterhin evaluiert werden. Auch könnte in diesen Handlungen ein (Un-)sinn generiert werden. Die Faltungen können einerseits in einer systematischen Ordnung hergestellt werden, die einer Symmetrie folgen. Sie können andererseits willkürlich hergestellt werden, indem nur eine Ecke gefaltet wird oder in unsymmetrischen, unterschiedlich großen Abständen. Durch die materialbezogenen

Handlungen der Faltung hätten Klient:innen einen stärkeren Einfluss auf die Rahmung ihrer nachgehenden Gestaltungspraxis. Wie stark oder wenig ein Rahmen durch die Therapeut:in vorgegeben werden sollte, bleibt zu erproben, sowie Klient:innen- und Trauerspezifisch. Wie aus den Theorien der Trauerphasen und zirkulären Modelle hervorgeht, stehen am Anfang der Trauer Gefühle des Schocks, der Betäubung und der Erstarrung (Bowlby 2019, S.107; Bucay 2019; S.132; Börgens 2005, S.44; Paul 2019; S.14) im Zentrum. In diesen Gefühlsereben kann die Stabilisierung und stärkere Rahmung der Therapeut:in mit einem distanzierten Blick und verantwortungsvollem Umgang der Situation der Klient:in notwendig sein, wie Paul (2019) belegt (vgl. S.33). Aus den zwei Sitzungen mit der Klientin, die ich in Kapitel 4 dargestellt habe, geht hervor, dass ich die Klientin direkt aus der Erzählung in eine gestalterische Übersetzung geführt habe. Die Praktik der sequenziellen Zeichnung könnte jedoch bereits nach der Erzählung an einer intermedialen Dezentrierung ansetzen. Durch ein forschendes Herangehen und mehr spielerisches Lösen von Sinn und kognitiven Transfer von Wort in das Bild, wäre ein Spiel- und Dialograum auf der Materialebene gegeben.

Eine weitere Erkenntnis, die aus den poetischen Texten der Interviewpartnerin und Forscherin hervorgegangen ist, sind das Thema „Fragen“. Diese scheinen eine bedeutende Rolle innerhalb des Prozesses der Praktik „sequenzielle Zeichnung“ zu spielen. Die Interviewpartnerin beginnt ihren Text mit den Worten: „Also, da gibt es ja immer zwei Fragen (...) und dann noch eine Frage“. Und die Forscherin schreibt in einem der Elfchen „Frage, zwei Fragen (...) und dann noch eine Frage.“ Die Interviewpartnerin bezieht ihre „Fragen“ auf „Beziehungskonstellationen und eine Geschichte“, auf das bereits gesprochene Thema der Faltung, sowie auf die Zeichnung, ob rudimentär oder schnell?“. Die Forscherin zieht den Bezug der „Fragen“ (Forscherin, Z.19, 20, 22) zur „Rahmung“ (ebd., Z.21) und den „Weg“ (ebd., Z.23). Das Thema eröffnet innerhalb der Qualität der Prozesshaftigkeit, das Phänomen einer Unvorhersehbarkeit. In dem Weg innerhalb der Praktik liegt in der Arbeit mit Klient:innen eine Ergebnisoffenheit. Dies verdeutlicht, dass es um ein „Herantasten“ (Interviewpartnerin, Z.14) und eine Annäherung (ebd., Z.12) geht. An diesem Punkt können Verknüpfungen zu dem theoretischen Ansatz des Fokussierten Interviews geschlagen werden. Insbesondere kann das Kriterium der

„Nichtbeeinflussung“ (Merton & Kendall 1946, S.6f.) einbezogen werden. Es geht dabei um die Reflexion, wie Fragen gestellt werden und damit einhergehend, wie stark eine Beeinflussung durch die Kunsttherapeut:in stattfindet. Ob offene, halbstrukturierte oder strukturierte Fragen durch die Therapeut:in formuliert werden, ist wichtig in den Fokus zu nehmen und auch innerhalb der Praktik zu reflektieren und als ein Kriterium zu setzen. Auch die anderen drei Kriterien Spezifität, Reichweite und Tiefgründigkeit können als Kriterien von Fragen für die Praktik genutzt werden (Merton & Kendall, S.10-15). Allerdings sollten die Fragen im Sinne der/des Klienten/:in genutzt werden und nicht, wie in der Methode des Fokussierten Interviews, aus einem eigenen Interesse als Kunsttherapeut:in heraus, aber dies versteht sich aus dem therapeutischen Haltungsprinzip der Abstinenz von selbst (vgl. Vogel, S.12). Die letzten drei Kriterien können insbesondere in der Bildbesprechung zwischen Klient:innen und Therapeut:innen eine Rolle in der Reflexion der Formulierung der Fragen spielen. „Viele Fragen dienen außerdem dazu, im Klienten (und im Therapeuten) eine Suchhaltung zu induzieren“ (Hammel 2009, S.272). Im gleichen Moment ist, wie aus dem poetischen Text der Forscherin hervorgeht, eine Rahmung für die Fragen wichtig. Dies kann gelingen, indem das Papier oder Bildsequenz als eine Rahmung verstanden wird, auf die sich im fragenden Dialog ausschließlich bezogen wird.

Die Qualität der Narration für die Praktik kann nach meinem Modell in einem zweiten Schritt handlungspraktisch in der kunsttherapeutischen Praxis aufgegriffen werden. Es geht dabei nun den Fokus auf den Bildraum des Papiers zu legen, um spielerisch und dialogisch das Erzählte bildnerisch wiederzugeben. Die Interviewpartnerin schreibt in ihrem Text: „Beziehungskonstellationen und eine Geschichte“, „etwas Erzähltes aufs Blatt“ und „Das ist ja total schön, ich erzähle etwas!“ Dieser letzte Satz hebt hervor, dass das Erzählen mit Emotionen zusammenhängt. Wie ich bereits im theoretischen Teil zur Arbeit mit Narration dargelegt hatte, beschreiben Lucius-Hoene und Deppermann (2004) Emotionen als ein charakteristisches Merkmal für die narrative Arbeit. „Sie können in kontrollierter oder unkontrollierter Form einen Ausdruck finden, explizit oder implizit sein, kongruent oder paradox zum Erzählten und sie vermitteln dem/der Zuhörer:in eine Botschaft und erregen ein Gefühl in ihm/ihr“ (vgl. ebd., S.39f zitiert aus Schneider, S. 406) und „durch die Interaktion des Zuhörers und Erzählers entwickelt sich im Prozess ein Selbst- und Fremdbild (vgl. Schneider, S.407). Die

Forscherin hebt in ihren Elfchen hervor: „Übergang eines Erzähldrang“. Das macht zum einen deutlich, dass die Erzählung durch die Klient:in bereits vorhanden und eine Grundvoraussetzung zu scheinen ist, lässt mich gleichzeitig die Frage aufwerfen, ob die Praktik auch ohne einen Erzähldrang eine adäquate Anfangspraktik sein kann. Dabei kommen Überlegungen auf, ob die kunsttherapeutische Arbeit mit der „sequenziellen Zeichnung“ mit Klient:innen, die schweigsamer und zurückhaltender sind, passend wäre. Im Sinne des Gedankens „von einem Schweigen ins Bild“, bedürfte demnach eine Evaluation mit einer entsprechenden Klient:in. Denn aus der Fallstudie geht hervor und wird in einem der Elfchen der Forscherin aufgegriffen, dass ein Übergang vom „Wort ins Bild“ (Forscherin, Z.4) stattfindet. Dieser Aspekt greift die Aussage aus Kapitel 5.2.2 auf, nicht den Schwerpunkt auf das Narrative zu verlagern, sondern die Narration mehr als therapeutisch wirksames Medium in künstlerischen Gestaltungsprozessen zu begreifen und gezielt einzubauen. Dafür möchte ich das Kriterium des „nonverbale Ver-ortung“ festsetzen und soll darauf hinweisen, dass während des Gestaltungsprozess keine verbale Kommunikation zwischen Klient:in und Therapeut:in stattfinden. Die Konzentration sollte in diesem Teil des Prozesses allein auf die bildnerische Sprache zurückführen und ebenso eine Material- und eine körperliche Erfahrung ermöglichen. Ein weiteres Kriterium sind dafür Bildräume durch Papierformate anzubieten, um eine „haltende und relativierende Aneinanderreihung“ zu schaffen“ (Forscherin, Z.28). Es geht also um „ein Füllen und Verorten“ (Interviewpartner, Z.13) des Erzählten in den Bildräumen, um die flüchtigen Worte der Erzählung von Klient:innen zu rahmen und einzelne Handlungssequenzen der gezeichneten Geschichte oder Erzählaspekte in eine Referenz und möglicherweise Relation zu stellen. Keiner und Kollegen (2004) wiesen darauf hin, dass in der Rekonstruktion von vergangenen Erlebnissen entsprechend der aktuellen Stimmung, Situation und dem semantischen Wissen immer wieder ein neues Erinnerungsbild zusammengefügt wird (...) (vgl. ebd., S.26 in Schneider 2009, S.409) und dass das Erleben reflexiv erlebt wird und einen offenen Zeit- und Ergebnishorizont zeigt (vgl. Lucius- Hoene & Deppermann 2004, S.29-33 zitiert aus Schneider 2009, S.404f.). Relation und Zeit hängen demnach eng miteinander zusammen und führen mich in meiner weiteren Darlegung des von mir entwickelten Modells dazu, auf die Qualität der „Prozesshaftigkeit“ und die Qualität „Tempo“ speziell noch einmal einzugehen. Die Interviewpartnerin beobachtet allein in der Zeichnung, dass sie

„rudimentär und schnell?“ (Interviewpartnerin, Z.18) ist und fügt in ihrem poetischen Text ein Fragezeichen nachstellend an. Die Bedeutung des Fragezeichens lässt einen weiten Interpretationsraum offen. Warum ist die Zeichnung schnell? Stellt die Autorin die Schnelligkeit der Zeichnung in Frage oder kann durch die Schnelligkeit Rückschlüsse auf die Art und Weise der materiellen Vorgaben der „sequenziellen Zeichnung“ durch die Kunsttherapeutin geschlossen werden etc.? Und in dem poetischen Text der Forscherin heißt es „Art Schriftcharakter“ (Forscherin, Z.25). Die Reduktion der formalen Materialvorgaben kann eventuell ein Grund sein, bliebe jedoch weiterhin in der Praxis zu beobachten und zu evaluieren. Gleichzeitig weiß ich aus meiner vorangestellten kunsttherapeutischen Arbeit mit der in der Fallstudie beschriebenen Klientin, dass dieser Zeichenstil charakteristisch für sie ist. Aus dem poetischen Text der Forscherin wird der Schnelligkeit die Langsamkeit gegenübergestellt: „langsam und im Tempo“ (Z.15). Im Grunde geht es auch um ein zeitliches „Mitschwingen“ (Forscherin, Z.16). In der Reflexion kamen mir die Gedanken, ob die Qualität der Praktik in der Schnelligkeit und Fluidität liegen und trotzdem etwas festhalten. Oder ob mit dem Einbau des Schritts der Materialerfahrung durch das Falten, ein zeitliches Erleben von Langsamkeit und Gegenwärtigkeit hervorgerufen werden könnte und das unterschiedliche Zeitempfinden von Langsamkeit und Schnelligkeit vereint. Die Qualität der Prozesshaftigkeit macht deutlich, dass jeder kunsttherapeutische Schritt individuell an die/den Klienten/:in angepasst werden muss.

Eine weitere zentrale Erkenntnis, die sich mir durch das Interview und die poetischen Texte mit der Kunsttherapeutin als Interviewpartnerin erschlossen hat, ist die Perspektive der Gegenwärtigkeit. Die Forscherin schreibt in einem der Elfen „Narrationen, wird auch eingebettet, nicht Entwickeln anderer Perspektive (...)“ (Z.7-10). Für mich geht aus den Aussagen hervor, dass die Bedeutung als Erstes in einer bildnerischen Einbettung der narrativen Aspekte liegen und die Perspektive von Entwicklung zunächst nicht im Fokus stehen. Dieser Blick nimmt Einfluss auf die Haltung innerhalb der Praktik. Dieser führt mich des Weiteren zu der Frage, welche Funktion und welcher Auftrag in der Begleitung der Praktik durch eine Kunsttherapeutin liegen. Ist die künstlerisch- gestalterische Begleitung dann überhaupt wichtig? In der Einbettung der sequenziellen Zeichnung, wie ich sie ausgehend im Studium kennengelernt habe, wurde auf den psychoanalytischen

Ansatz des Spiegelns durch Symmetrie und Asymmetrie verwiesen. Wenn ich diesen Ansatz an dieser Stelle noch einmal aufgreife, sehe ich, dass es erst einmal nicht um ein „asymmetrisches Spiegeln“ und „um das Eröffnen eines neuen Blickwinkels und das unerwartete Erleben von Neu- und Anderssein (...)“ geht (Köstler, 1966 in Dammann & Meng 2010, S.271). Wenn ich an die Durchführung der „sequenziellen Zeichnung“ mit der Klientin in den zwei Sitzungen zurückdenke, dann war meine Haltung nicht gewesen, bewusst symmetrisch oder asymmetrisch zu spiegeln. Vielmehr hat es sich von selbst ergeben. Während des Zeichnens habe ich mich minimal auf die Gestaltung der Klientin bezogen. Ausschließlich die Materialwahl waren hierbei bewusste Bezugspunkte. Ansonsten habe ich mich an der eigenen Wahrnehmung auf die Erzählung zurückberufen. Aus den ersten Bildern der kunsttherapeutischen Sitzung geht mehr eine unbewusste asymmetrische Spiegelung hervor und in der zweiten kunsttherapeutischen Sitzung eine mehr symmetrische Spiegelung (Vergleich Abb.2-4). Aus der Erkenntnis der Priorität vom Entwickeln keiner anderen Perspektive, nehme ich für meine Haltung innerhalb der kunsttherapeutischen Praktik der sequenziellen Zeichnung mit, dass die Bedeutung in der bildnerischen Einbettung der Erzählung liegt, dabei das Erleben von Gegenwärtigkeit zentral ist und nicht mit bewusster Herangehensweise von asymmetrischen und symmetrischen Spiegeln gearbeitet werden soll, sondern sich ein Erleben entsprechend der phänomenologischen Betrachtungsweise und Wahrnehmung der Kunsttherapeutin ergeben. Mit diesem philosophischen Ansatz, den ich im Kapitel Kunsttherapie als intermedialer Ansatz kurz umrissen habe, möchte ich meine kunsttherapeutische Haltung unterstreichen. Interviewpartnerin, wie auch Forscherin sprechen von „Resonanz“ (Forscherin, Z.35; Forscherin, Z.15). Die Interviewpartnerin schreibt zudem „Eine Resonanz, gefärbt von meinem Erleben“(ebd.). Nach der Gestaltungszeit kann der narrative Aspekt einer verbalen Kommunikation in einer Bildbesprechung münden. Die Bildsequenzen von Klienten:in und Kunsttherapeut:in stehen dabei im Gespräch im Fokus. Es sollte sich darauf bezogen werden und jederzeit zurückgeführt werden, um in der Situation, sowie Erfahrung zu bleiben. Wie bereits angesprochen möchte ich die vier Kriterien der Nichtbeeinflussung, Spezifität, Reichweite und Tiefe für das Stellen von Fragen zu Nutzen ziehen, um die Handlung des Fragestellens innerhalb der Methode stetig kritisch zu reflektieren. Aus dem Interviewleitfaden der stillen Diplomarbeit (B1) gehen

Fragen hervor, die für die Bildbesprechung mit Klient:innen zur Hand genommen und angepasst werden können.

Das von mir entwickelte Modell (Abb.8) soll sich auf den kohärenzfördernden Ansatz nach Schneider (2009) stützen und auch deren aufgestellte Kriterien Narration, Ästhetisch-kreatives Gestalten, strukturierter Ablauf, Spiel und Dialograum, körperliche Identität, Zirkularität und Wechselbeziehung, Ressourcenorientierung und Empowerment, sowie Orientierung an den aktuellen Modellen des Identitätsdiskurs und der Salutogenese berücksichtigen.

Dabei möchte ich mich noch einmal auf die Definition des Kohärenzbegriffs nach Keupp et al. (1999) beziehen, der sagt, sich von einem Kohärenzbegriff zu verabschieden, „der als innere Einheit, als Harmonie oder als geschlossene Erzählung verstanden wird. Kohärenz kann für Subjekte auch eine offene Struktur haben (...)“ (S. 245 in Schneider 2009, S.88). Dieses Zitat, wie auch die Worte aus Mascha Kalékos Gedicht „Unsinn und Sinn“ brachten mich dazu, den Kriterien Verstehbarkeit, Handhabbarkeit und Sinn für das Kohärenzgefühl das Kriterium des Unsinn hinzuzufügen. In dem Zitat von Yalom (2010) heißt es: „Die Suche nach dem Sinn beinhaltet eine Suche nach Kohärenz“ (S.489). Vor dem Hintergrund dieser Aussage und der Kohärenzdefinition von Keupp et al (1999) frage ich mich, wie ein Sinn in einem Erlebten Unsinn erfahrbar gemacht werden kann. Dies müsste dazu führen, dass widersprüchliche und unangenehme Gefühle zunächst erst einmal in einer Person angenommen werden können. Außerdem scheint es ein sensibler Aspekt zu sein, wie therapeutisch mit der Sinnfrage gearbeitet werden kann. Es hängt davon ab, welchen Zugang Klient:innen selbst zu Fragen des Sinns haben und auf welchen Ebenen sich mit dieser Frage innerlich auseinandergesetzt wird. Daher war es mir wichtig verschiedene Trauerphasenkonzepte aufzuzeigen, um eine Variation von Perspektiven aufzuzeigen und unter anderem verschiedene Blickweisen auf das Thema des Sinns darzustellen. |

Die beiden zirkulären Trauermodelle von Smeding (2005) und Paul (2019) geben einen metaphorischen Ansatz zur Betrachtung des Trauerprozess bei Menschen, während die Modelle nach Bucay (2019) und Bowlby (2019) einen linearen Ansatz geben. Alle vier Konzepte haben die Gemeinsamkeit, dass sie ähnliche Gefühls- und

Verhaltensweisen von Menschen in der Trauer in dem ersten Jahr beobachten und dabei hervorheben, dass der Trauerprozess länger als ein Jahr benötigt. Mit dem Thema der pathologischen Trauer habe ich mich nun nicht in dieser Arbeit beschäftigt, bedürfte jedoch noch einmal einer Vertiefung, da ich denke, dass es wichtig als Kunsttherapeutin ist, zu erkennen, wann eine kunsttherapeutische Trauerbegleitung in einem Hospiz seine Grenzen hat und spezifischer medizinischer und psychotherapeutischer Begleitung bedarf. Auch ist es wichtig, die vorgestellten Trauerkonzepte je nach Berufskontext zu reflektieren und anzupassen.

Haarmann (2015, S.87f.) sprach von einer nachdenklichen Methode, die es gilt zu reflektieren. Ich sehe, dass in den Ergebnissen der poetischen Texte zu meiner Praktik der sequenziellen Zeichnung kaum trauerspezifische Aspekte angesprochen werden. Ich denke zum einen, dass ich im Interview mit einer Frage Bezug nehmen hätte können, sowie das es jedoch schwierig ist von außen darauf Bezug zu nehmen, da wie aus den Trauerkonzepten hervorgeht, das Empfinden von Trauer individuell wahrgenommen wird. Daher gehe ich davon aus, dass aus der Klient:innenperspektive mehr zum Aspekt der Trauer evaluiert werden könnte. Über den Weg des Kodierens muss ich mir noch weiterhin Gedanken machen und sehe es als Versuch einer Künstlerischen Forschung nachzugehen. Überhaupt nicht beleuchtet und berücksichtigt, habe ich die Unterschiedlichkeit der poetischen Texte von Interviewpartnerin und Forscherin. Was taucht auf, was von dem anderen nicht berücksichtigt wird? Mir ist bewusst, dass meine Diskussion noch einige Leerstellen und unreflektierte Stellen aufweist, doch braucht es für mich noch Zeit einige der gegangenen Prozesse kritisch zu reflektieren. Es braucht eine zeitliche Distanz, dass die Eindrücke sich setzen und mit geschärften Sinnen von neuem betrachtet werden können.

8 Ausblick

Mein gegangener Forschungsprozess war mit vielen Labyrinthwegen verbunden. Ich habe mit dieser Arbeit eine Basis für eine kunsttherapeutische Praktik zum Thema „sequenzielle Zeichnung“ in der kunsttherapeutischen Trauerbegleitung, sowie einen Weg mit Methoden für einen künstlerischen Forschungsprozess erarbeitet. Ich denke, dass jedoch auch ein Transfer mit der Praktik zu anderen kunsttherapeutischen Arbeitskontexten geschaffen werden kann. Ich sehe die Ergebnisse als einen Anfang für die Reifung einer kunsttherapeutischen Praktik und einer künstlerischen Forschungsmethodik. Ich sehe noch immer unabgeschlossene Gedankengänge in meiner Diskussion, die ich vertiefen kann und eventuell mit noch weiteren Theorien vertiefen könnte. In meinem Exposé hatte ich mir vorgenommen mich auf das vom Embodiement nach Hufendiek und Fingerhut (2017) zu beziehen, sowie dem Ansatz aus der Literatur und Medizin nach Charon (2008) zur Narrativität in medizinischen Kontexten. Aus zeitlichen Gründen war mir es nicht mehr möglich diese Konzepte mit einzuarbeiten. Ich sehe daher den Abschluss dieser Diplomarbeit als ein fluides Konstrukt, dass sich sicher noch verändern und weiterwachsen wird.

Ich würde den von mir erarbeiteten Forschungsweg gern noch einmal gehen. Ich kann mir vorstellen, auch noch einmal mit einer Klientin, die eine stille Geburt erfahren hat oder einen anderen Trauerprozess bestreitet, zu begleiten und die Erfahrung zu evaluieren. Dabei würde ich in der kunsttherapeutischen Praxis noch einmal vier Sitzungen festlegen und diese protokollieren oder auf ein Tonband aufnehmen. Nach den vier Sitzungen würde ich eine Metaebene zur Erfahrung mit der Methode der sequenziellen Zeichnung in einem „Fokussierten Interview“ mit derselben Klient:in eröffnen und dieser spezifische Fragen zur Methode stellen. Anschließend würde ich das Gespräch transkribieren und die Klientin zur Poetry-voiced-research einladen. Daraufhin würde ich ein Treffen organisieren, indem wir uns gegenseitig die poetischen Texte vorstellen und mit einer Bildsequenz Bezug zu den Texten nehmen.

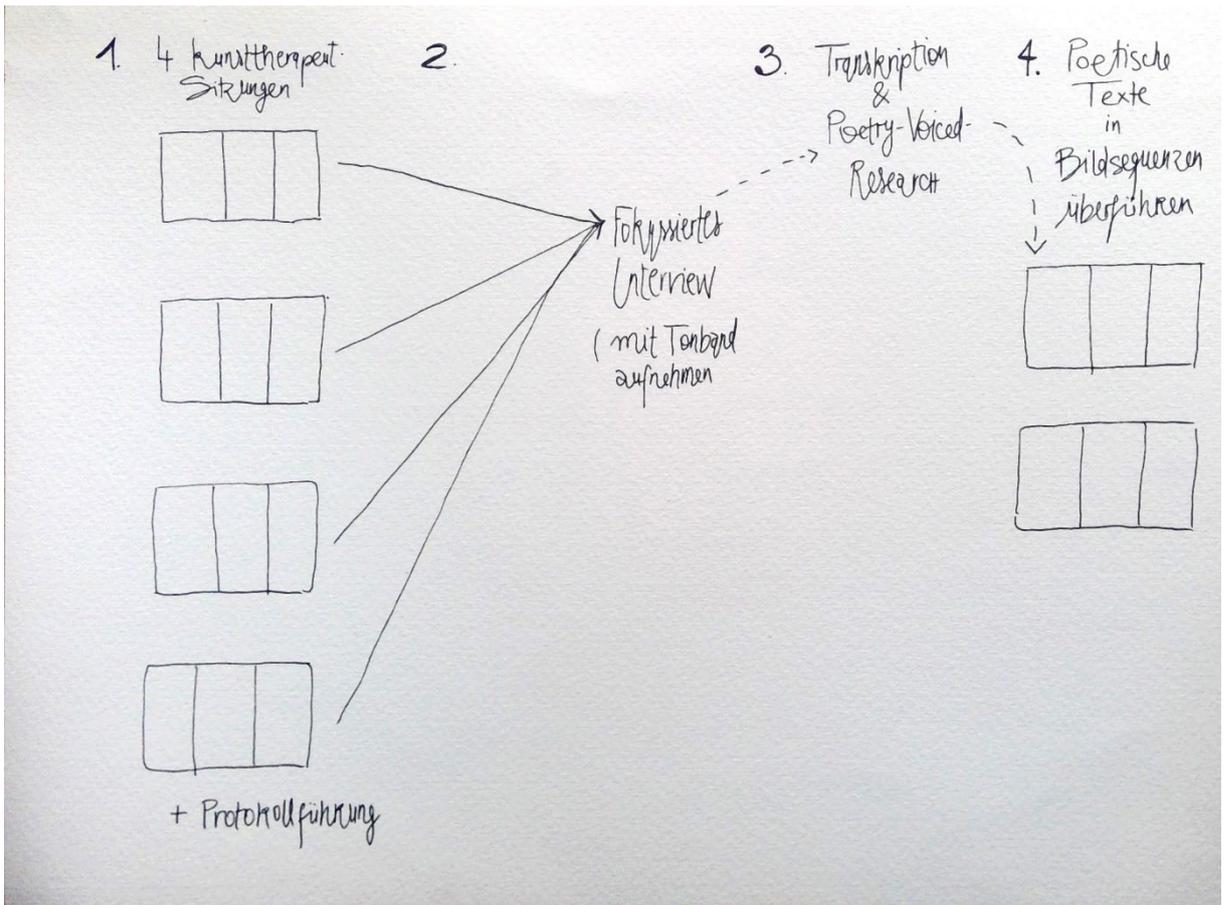


Abbildung 9: Weg eines Künstlerischen Forschungsprozess (eigene Abb.)

9 Fazit

Übergang
eines Erzähltrug
behutsames Überführen
von den Schwellen der Türen
Person in einer emotional belastenden Situation
abholen in ihrer Narration
über die niedrige Schwelle des Papiers steigen
vom redseligen Wort ins Papier schweigen
Eröffnung mehrerer Bildräume als Platz für das Erzählte
Bleistift als Material waren als Erste das Gewählte
im Schriftcharakter schnell skizziert
ganz unkompliziert
anknüpfen an die Fähigkeiten
langsam und im Tempo der KlientIn leiten.
Entspricht es der Person erst einmal?
Ist die Frage für die Methodenwahl.

Was ist ein gutes Maß der KlientIn, um mit sich in Kontakt zu kommen?
Hab ich ihr Ziel, Anliegen, Erzähltes gut vernommen?
Welche Materialien tun ihr gerade gut?
Ein Angebot zu schaffen, steht zunächst unter meinem Hut.
Die Formate, also die Papiere, vorgegeben,
um das Erzählte bildnerisch noch einmal zu erleben.
In Perspektive der KlientIn und von mir,
geht es erstmal nur ums jetzt und hier.
Ich komme dem Erzählten entgegen,
kann mit der Methode dem Gesagten eine Rahmung geben.
Auch die Faltung schafft einen Rahmen,
um Narrationen und bestimmte Aspekte zu wahren.
Einzelne Inhalte, Symbole oder Gegenstände noch einmal hervorgehoben,
in eine bildnerische Form zu setzen sind zu erproben.

Ausgelegt auf Reduktion,
in Format und Material sind wenig Variation.
Möglicherweise veränderbar,
ist mir jetzt auf jedenfall gewahr.
Ein Container einer aufgenommenen Narration
enthält eine Spule des Gedachten in der Situation.
Darin ist das Erzählte eingebettet,
aneinandergereiht und gekettet,
gehalten durch das Falten.
Bilder nebeneinander können vielleicht etwas relativieren,
über die Faltungen transitieren.
Aber auch in der Faltung
liegt eine Gestaltung
Dabei geht es um ein Mittragen,
Fragen,
nicht beschleunigen,
des heutigen,
um ein Mitgefühl und Mitschwingen
und Bilder bringen zum Anklingen,
um Teilhabe und Teilen
und nicht um ein Vorseilen.
Die Bilder- ein Zeugnis des Gesagten,
die sich in eine Bildsequenz wagten.
Können wirken, wie ein Geschenk für den Erzähler,
ich kann in der Methode als TherapeutIn machen jedoch auch Fehler.
Auch Fettnäpfchen kann es geben,
durch Kommunikation hoffentlich zu beheben.
Im Nachvollziehen und Verstehen
geht es darum ein stückweit den Weg mitzugehen.
In dieser Performanz
ist die Methode ausgelegt auf Resonanz.

10 Literaturverzeichnis

Badura, Jens (2015): Erkenntnis(sinnliche). In Künstlerische Forschung-ein Handbuch (S.43-48). Zürich-Berlin: diaphanes.

Bergold, Jarg & Thomas, Stefan (2012): Partizipative Forschungsmethoden: ein methodischer Ansatz in Bewegung. Forum Qualitative Sozialforschung. URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1201302>.

Bohnensack, Ralf (2011): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Opladen & Farmington hills: Verlag Barbara Budrich.

Bowlby, John (2019): Das Glück und die Trauer- Herstellung und Lösung affektiver Bindungen. Stuttgart: Klett-Cotta.

Börgens, Sylvia (2005): Tod am Anfang des Lebens- Leibseelisches Trauererleben der Mütter früh verstorbener Kinder. In Smeding, R & Heitkönig Wilp: Trauer erschließen- eine Tafel der Gezeiten.(S.43-53). Wuppertal: der hospiz verlag®

Brenneisen, Tina (2019): Das Licht, das Schatten leert. Zürich: Edition Moderne.

Bucay, Jorge (2019): Das Buch der Trauer- Wege aus Schmerz und Verlust. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH.

Bundesamt für Bevölkerungsforschung (2017): Totgeborene je 1.000 Lebend- und Totgeborene in Deutschland (1841-2019).[Internet]: Verfügbar unter: <https://www.bib.bund.de/DE/Fakten/Fakt/S44-Perinatalsterblichkeit-West-Ost-ab-1955.html;jsessionid=E59B4566EA531C01C99B4A1A606E21F2.internet272?nn=1218208>

Bundesministerium für Justiz (2022): Verordnung zur Ausführung des Personenstandsgesetzes (Personenstandsverordnung - PStV)§ 31 Lebendgeburt, Totgeburt, Fehlgeburt.[Internet]. Verfügbar unter: https://www.gesetze-im-internet.de/pstv/_31.html

Eisner, Will (1997): La bande dessinée- art sequentiel. Paris: Vertige graphic

Dammann / Meng (Hg.) (2010) Spiegelprozesse in Psychotherapie und Kunsttherapie, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht

Denning, Juliane (2018): Psychosoziale Belastungen und Bedürfnisse von Betroffenen nach einer Totgeburt und psychosoziale Angebote. Grin Verlag. URL: <https://www.grin.com/document/505623>

Ditz, S. (2001). Betreuung von Frauen mit einer Totgeburt. Gynäkologe, 34, 212-219. Abgerufen von <https://link.springer.com/article/10.1007/s001290050706>

Duden- Deutsches Universalwörterbuch (2001)

Fonagy, P. & Allen, J.G. (2009) Mentalisierungsgestützte Therapie, Stuttgart, Klett-Cotta

Grossmann Klaus E. & Grossmann Karin (Hrsg.) (2011): Bindung und menschliche Entwicklung- John Bowlby, Mary Ainsworth und die Grundlagen der Bindungstheorie. Stuttgart: Klett- Cotta.

Glesne Corinne (1997): That Rare Feeling: Re-presenting Research Through Poetic Transcription. Sage Journals. URL: <https://doi.org/10.1177/107780049700300204>

Haarmann, Anke (2015): Methologie. In Künstlerische Forschung-ein Handbuch

(S.85-88). Zürich-Berlin: diaphanes.

Hammel, Stefan (2009): Handbuch des therapeutischen Erzählens- Geschichten und Metaphern in Psychotherapie, Kinder- und Familietherapie, Heilkunde, Coaching und Supervision. Stuttgart: Klett-Cotta.

Hensen, Peter (2018): Qualität und Qualitätsmessung in der Pflege- Theoretische Grundlagen und methodische Zugänge. [Internet]. Verfügbar unter:
https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-56822-4_1[21.05.2022.8.45 Uhr]

Herborn, Eva & Kentenich, H (2000): Kunsttherapie in der Geburtshilfe.
https://www.malatelier-eva-herborn.de/wp-content/uploads/2017/05/Kunsttherapie_in_der_Geburtshilfe.pdf in Hebamme, 2/2000

Hopf, Alexandra (2017): Krise und Verletzlichkeit- Ausgangspunkte des Erkenntnisgewinns und der Wissensproduktion in der Kunsttherapie. In Sinapius, P.: künstlerische Therapien in Sinapius Peter (Hg). Imperfekt Tagungsband. HPB University Press.

Hülshoff, Thoma (2015): Medizinische Grundlagen der Heilpädagogik. München: Ernst Reinhardt GmbH & Co Kg.

Kaléko, Mascha (2021): Wir haben keine andre Zeit als diese. München: dtv Verlagsgesellschaft GmbH & Co. KG

Kopp, Christine (2014): die dokumentarische Methode der Bildanalyse. Zur Analyse visueller Daten. Grin Verlag. URL: <https://www.grin.com/document/336975>

Lohtrop, Hannah (2020): Gute Hoffnung, jähes Ende- Fehlgeburt, Totgeburt und Verluste in der frühen Lebenszeit. München: Kösel- Verlag.

Merton, Robert K. & Kendall, Patricia L. (1946): The focused interview. The university of Chicago Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/2770681> [06.03.22. 10.05 Uhr]

Paul, Chris (2010): Trauerkaleidoskop.[Internet]. Verfügbar unter:
<https://trauerkaleidoskop.de/modell-trauerkaleidoskop-kaleidoskop-des-trauerns-chris-paul/>

Schrode, H. (1995) Klinische Kunst- und Gestaltungstherapie, Stuttgart, Klett-Cotta

Paul, Chris (2019): Wir leben mit deiner Trauer. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

Peccicia, M. & Benedetti (1994): Das progressive therapeutische Spiegelbild. In: Schottenloher, G (Hrsg.), Wenn Worte fehlen, sprechen Bilder. Bildnerisches Gestalten und Therapie, Bd.2: Reflexionen (S.91-103). München: Kösel.

Peterson, Yvonne & Hloucal, Teresa-Maria (2012): Feinfühligkeit als bindungsorientiertes Interventionskonzept in Palliative Care. Eckhard Frick & Vogel, Ralf T. (Hrsg.): Den Abschied vom Leben verstehen- Psychoanalyse und Palliative Care. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.

Rädiker, Stefan & Kuckartz, Udo (2020): Fokussierte Interviewanalyse mit MAXQDA. Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-658-31468-2>.

Reilly, R. C. (2013). Found Poems, Member Checking and Crises of Representation. The Qualitative Report. URL: <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2013.1534>

Schreier, Margit (2017): Kontexte qualitativer Sozialforschung- Arts Based Research, Mixed Methods, Emergent Methods. DOI: <https://doi.org/10.17169/fqs-18.2.2815>

Skript Schattmayer-Bolle (2022): Begleitendes Malen als Resonanzraum

Schrode, Helena (1995): Klinische Kunst- und Gestaltungstherapie- Regression und Progression im Verlauf einer tiefenpsychologisch fundierten Therapie. Stuttgart: Klett Cotta.

Smeding, Ruthmarijke E. W (2005): Begleitung in Januszeit® und Labyrinthzeit®. Eine Einführung. In Smeding, R & Heitkönig Wilp: Trauer erschließen- eine Tafel der Gezeiten.(S.205-2010). Wuppertal: der hospiz verlag®

Smeding, Ruthmarijke E. W (2005): Martinshorn und Totenstille- Einklang der Trauerwege... In Smeding, R & Heitkönig Wilp: Trauer erschließen- eine Tafel der Gezeiten.(S.150-163). Wuppertal: der hospiz verlag®

Smeding, Ruthmarijke E. W (2005): Das Modell: „Die Gezeiten der Trauer“® In Smeding, R & Heitkönig Wilp: Trauer erschließen- eine Tafel der Gezeiten (S.140-144). Wuppertal: der hospiz verlag®

Schneider, Birgit (2009): Narrative Kunsttherapie- Identitätsarbeit durch Bildgeschichten- ein neuer Weg in der Psychotherapie. Bielefeld: transcript Verlag.

Vogel, Ralf (2012 (I)): Todesthemen in der Psychotherapie- ein integratives

Handbuch zur Arbeit mit Sterben, Tod und Trauer. Stuttgart:Kohlhammer Verlag GmbH.

Yalom, Irvin D. (2010): Existenzielle Psychotherapie. Bergisch Gladbach: Verlag Andreas Kohlhage.

Anhang

A 1: Protokolle

01. Dezember 2020

1. Dezember 2020
 From Prof. Dr. Hopf

Remanieren
 externe & interne Ressourcen

keine Bedeutung
 als Therapeut
 hineinlegen
 → Patient
 Aufgabe

nicht über Emotionen
 sprechen → ins Körperl.
 gehen; über das Wahren
 sprechen

Medienwechsel
 → etwas steht
 da

↳ v. von Farbe zu
 Pochtblau
 tun

1. Einzigkeitprobe: Begreifung, Anlegen des
 Ankeres

2. Deszentrierung - 2 Phasen d. Tausch & Reflektierens

3. Abschluss - Transfer

Wer - Institution, Klient, Patient
 Was - Auftrag
 Wo - Räumlichkeit, Ort
 Wann - Zeitraum
 Was - Angew. Thema, Institution

Patienten
 denken oft mit
 vielen Themen
 zu kommen
 (Hinter dem Ein-
 liegen hoch und
 Aufgabe Therapeut.
 Patient Körperl.
 Eintauchen
 lassen)

Dezentrierung

Auftrag: Einschränkung
 Anliegen / Brücke

Therapie: Anliegen, Auftrag
 Brücke / Brücke (Brücke ist ein verborgener
 geführter Brücke)

Intermediale
 Dezentrierung

Wider Therapeut
 Arbeit
 (ihm kommt Patienten
 nicht in Betracht)

kürzliche Gestaltung:
 S sensibilisieren
 E explorieren
 R erschließen (widerholend)
 A anwenden
 anwenden
 umsetzen
 Umstellung

Analyse: intermedial
 Beschreibung

Was ist mit
 was gekommen.
 Nachvollziehen

Brücke / Brücke

Ente / Transfer

zurück zum Anliegen
 Konkretisierung
 im Auftrag

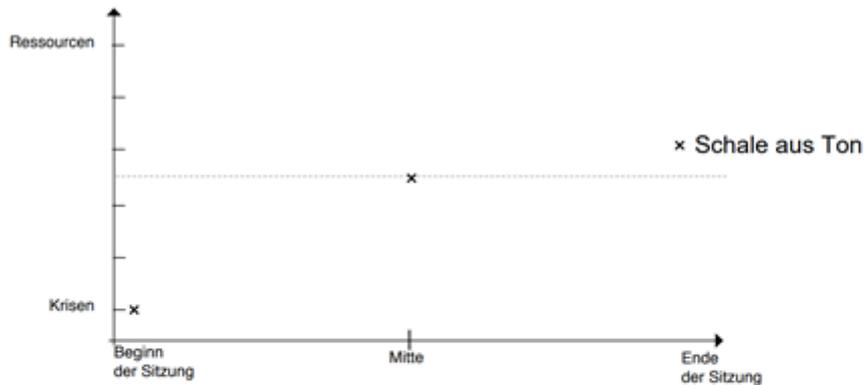
Auftrag: Erweiterung / Lösung

Annäherung
 - soziale

↳ (von Sinn
 &
 Zweck
 (Spielen)
 mit einfachen Mitteln
 in differenzierten Umgang
 mit Kunst kommt
 (hohe skill-
 high sensibility)
 Prof. Maniel Ranz
 (MSt)

(Dezentrierung)
 Wo ist das
 in der?
 → da ist
 das mit
 topische Thema
 körper-
 seel-
 eintauchen

4. Verlauf der Sitzung, Dokumentiere den Prozess:



5. Gab es eine Intervention? vorbereitet situativ
sequenzielle Zeichnung

6. Was hatte besondere Bedeutung für den/die Klient*in?
das dritte Bildfeld: mit dem Element des Kinderwagens

8. Wie gestaltet sich der Kontakt?
Frau K. hat viel erzählt
war sehr redselig und aufgeschlossen

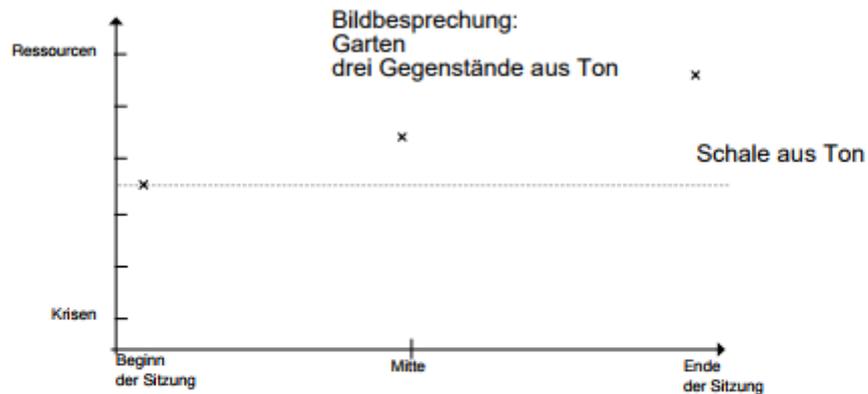
9. Wünsche und Anregungen fürs nächstes Mal:

Schale aus Ton brennen

Lisa-Maria Kraus, Estera Dobrolinska, Sophie Sonnerborn

08.Februar 2021

4. Verlauf der Sitzung, Dokumentiere den Prozess:



5. Gab es eine Intervention? vorbereitet situativ
sequenzielle Zeichnung

6. Was hatte besondere Bedeutung für den/die Klient*in?

das dritte Bildfeld: mit dem Element des Kinderwagens
Tonschale

8. Wie gestaltet sich der Kontakt?

Frau K. hat viel erzählt
war sehr redselig und aufgeschlossen

9. Wünsche und Anregungen fürs nächstes Mal:

Schale aus Ton brennen mit der Glasur

Lisa-Maria Kraus, Estera Dobrolinska, Sophie Sonnerborn

A 2: Interviewleitfaden

- Können Sie das Bild zunächst erst einmal mit ihren Worten beschreiben?
- Wie sehen sie die Bildelemente in Beziehung?
- Gibt es von den Farben und Linien Besonderheiten, die Ihnen auffallen?
- Fallen Ihnen Kontraste im Bild auf?
- Was erzählt das Bild für eine Handlung?
- Gibt es etwas in den Bildern, die ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht?
- Welche Qualität sehen Sie in der kunsttherapeutischen Begleitung der sequenziellen Zeichnung? Können Sie das an den Bildern festmachen?
- Braucht es die therapeutische Begleitung in der Methode?
- Welche Qualität liegt in einer Bildsequenz gegenüber einem einzelnen Bild?
- Sehen Sie in der Methode eine Besonderheit für die Arbeit mit Menschen im Trauerprozess?

1 **A 3 Transkription**

2

3 M: Ja, dann würde ich dir erst einmal Zeit geben, dass du die Bilder anschaust und
4 wenn du soweit

5 bist, mit mir gern teilst, was du beobachtest oder was in deine Aufmerksamkeit kommt.

6 I: Ok, ich denke einfach laut.

7 M: Ja.

8 I: Also, ich sehe auf der linken Seite die Zeichnungen deiner Klientin und auf der
9 rechten Seite deine Zeichnungen. Was mir sofort auffällt, ist quasi die Symmetrie in
10 den Formaten. Das heißt in der ersten Sitzung ist so ein, ja, etwas größer als DIN A4
11 formatiges Querformat entstanden. Sowohl bei der Klientin, als auch bei dir. Und was
12 mir da auch umgehend auffällt, ist dass die Papiere eine gleiche Faltung aufweisen.
13 Also das sie sowohl in der Länge, als auch auf der schmalen Seite jeweils einmal
14 halbiert wurden und wieder geöffnet wurden. Also man könnte sie, wenn ich es recht
15 nachvollziehe, vierteln zu so einem Kleinformat, aber sie wurden wieder aufgefaltet.
16 Das Gleiche fällt mir auch in der Sitzung darauf auf, dass hier allerdings Querformat
17 gewählt wurde, vielleicht so ein Drittel von einem DIN A3 Blatt und dass das ähnlich
18 wie bei einem einfachen Leporello zwei Faltungen aufweist, dass das Querformat in
19 drei gleich große kleine Formate geteilt ist. Und auch hier eben sowohl bei der Klientin,
20 wie auch bei dir gleichermaßen. Was mir auch sofort auffällt formal ist, das die durch
21 die Faltungen entstandenen Kleinformaten als Einzelbilder aufgefasst wurden bei der
22 Klientin. Und in der ersten Sitzung sehe ich bei dir aber, dass die unteren beiden Bilder
23 wie zu einer querformatigen Zeichnung zusammengeführt wurden. Ansonsten handelt
24 es sich um Einzelbilder und dadurch entsteht für mich auch sofort der Eindruck, von
25 vor allem in der ersten Stunde, von einer Art Sequenzialität. Also durch die
26 Aneinanderreihung der Bilder auf einem Blatt es sich möglicherweise um Narrationen
27 handelt im weitesten Sinne. Das kommt mir in der ersten Sitzung stärker herüber als
28 in der Zweiten. In der zweiten Sitzung durch die Dreiteilung habe ich eher den Eindruck,
29 es geht um drei bestimmte Aspekte, weniger um eine Narration. Das ist mein erster

30 Eindruck. Genau, was fällt mir noch auf (.). Mir fällt auf, dass es sich um lineare
31 Zeichnungen handelt mit Bleistiften und Buntstiften. In der ersten Sitzung hat die
32 Klientin nur Bleistift verwendet, ich krieg den Eindruck von sehr lockeren, ja einfachen,
33 auch, ich würde es mal rudimentären symbolhaften Andeutungsweisen, Zeichnungen
34 nennen. Und ich sehe auch, dass du ähnlich locker und ähnlich quasi ja (.) rudimentär,
35 sehr luftig den Zeichenstil aufs Blatt gebracht hast. (..) Den Unterschied den ich
36 wahrnehme, ist dass die Klientin in der ersten Sitzung keine Farbe verwendet hat und
37 du an drei Stellen so leicht eine rote und gelbe Farbigkeit reingebracht hast, genau. In
38 der zweiten Sitzung sehe ich da eher eine Gleichwertigkeit. Also da ist bei der Klientin,
39 wie auch bei dir, kommt zu dem Bleistift ja ein Buntstift oder ein bis zwei Farben vom
40 Buntstift dazu, die so bestimmte Inhalte, Symbole oder Gegenstände noch einmal
41 mehr hervorheben. (..) Genau. (.) In der ersten Sitzung sehe ich bei der Klientin, dass
42 es um Personen geht: um zwei Personen, um drei Personen im Folgenden. Und bei
43 dir sehe ich, dass es erst einmal um eine Person geht und dann um zwei Personen.
44 Es scheint der Klientin auf jedenfalls um Beziehungskonstellationen und einer
45 Geschichte dieser Beziehungskonstellation zu gehen. Und bei deiner Zeichnung, ja (.),
46 möglicherweise auch um eine Person, dann zwei Personen: wie stehen die zueinander
47 und im weitesten Sinne auch wie verläuft da ein Weg. Und das sehe ich bei der
48 Zeichnung der Klientin auch. So zum inhaltlichen in der ersten Sitzung (.) scheint das
49 im Ersten, ist meine Assoziation eine Grabsituation, also ein kubischer oder ein
50 Rechteck mit einem Kreuz oben drauf. Dann ein Haus, eine Person mit möglicherweise
51 einer Schwangerschaft: Ein Kreis mit einem kleinen Wesen in der Bauchgegend und
52 dann die zwei großen Figuren mit dem kleinen Wesen in einem Kinderwagen und im
53 letzten Bild das kleine Wesen, dass gewachsen ist, also auch auf gleichen Beinen
54 steht und den Größeren, meinen Assoziationen eben erwachsenen Personen,
55 möglicherweise den Eltern, in der Gruppe läuft. Genau, und in deiner Version geht es
56 um eine Erwachsene, möglicherweise Frau in der Frontalansicht. Dann eine, ich würde
57 assoziieren, Frau und Mann Rücken an Rücken, die sich nicht ansehen. Und in den
58 letzten beiden Bildern, die eben eher ein gemeinsames Bild ergeben, eher um einen

59 Weg, der hinten abzufallen scheint. Also ich krieg die Idee von einem Stein, der dort
60 hinunterfällt und einer Feder, die möglicherweise über diesem Abgrund schwebt. Und
61 ich sehe Fußstapfen, die auf diesen, ja Ende des Weges zulaufen, aber keine weiteren
62 von (unvers.). Genau. Das wäre ersteinmal was mir zu den ersten Zeichnungen
63 inhaltlich auffällt. Ist das so für dich sinnvoll?

64

65 M: Mh.

66

67 I: Ok, dann mache ich so weiter. Genau, in der zweiten Sitzung hatte ich ja schon
68 erwähnt, dass weniger der Eindruck entsteht von einer Narration, als von Anteilen, die
69 bei mir aufkommen. Auf dem ersten Bild sehe ich eine Gegenüberstellung eines
70 glücklich beschriebenen und eines traurig beschriebenen Gesichts. Das Erste hat
71 einen lachenden Mund, das Zweite ist mit einem heruntergezogenem Mund und
72 Tränen dargestellt. Dazwischen eine senkrechte Trennlinie mit leichten Wellen. In der
73 Mitte sehe ich zwei Kreise in einem Kubus in einer Herzlinie, in einer Roten. Und ganz
74 im Zentrum ein kleines ausgefülltes Herz. Und rechts sehe ich eine Situation von einer
75 möglicherweise weiblichen Person, die vor einem Kinderwagen steht, der fast
76 röntgenartig dargestellt ist, sodass man darin einen kleinen Menschen, vermutlich
77 einen Säugling sehen kann. Beide mit lachendem Gesicht. Wobei mir auffällt, dass die
78 weibliche Figur (.), die Hände sind da nicht ganz geklärt und die sind nicht am
79 Kinderwagen liegend. Und auch der Säugling ist eher rudimentär gezeichnet mit einer
80 Art Strichmännchen, Skelett. Also Strichmännchen wäre eigentlich in der ersten
81 Sitzung noch die richtige Bezeichnung gewesen. Und Strichmännchen, dass mit so
82 einer Krissellinie umrandet ist. Auch nicht unbedingt ausgearbeitet ((lautes Aufziehen
83 einer Schublade und Rascheln im Hintergrund)), auch nicht Details ausgearbeitet oder
84 eine Körperlichkeit nicht ausgearbeitet. Genau. Ähnlich geht es mir auch mit den
85 Füßen der Frau. ((lautes Scheppern des Schrankes)). Ja, es bleibt eben, ich hatte es,
86 glaube ich schon einmal gesagt, so eine rudimentär angedeutete Szene für mich. Und
87 wenn ich mir die Zeichnung von dir dazu ansehe, dann fällt mir ((Klirren von Metall im

88 Hintergrund)) sofort auf, dass gewisse Bildelemente ((Klirren von Metall im
89 Hintergrund)) und auch Symbole übernommen sind (...). ((lautes Scheppern)) Im ersten
90 Bild sehe ich auch ein ((Schließen des Schubladenschrank)) ausgefülltes Herz in
91 einem Kreis in einem größeren Kreis. Also ähnlich, wie bei der Klientin im mittleren
92 Bild, wobei der äußere Kreis mit blauer Farbe ausschraffiert wurde (.). Was für mich
93 (...), ja, irgendwie eine gefülltere oder gehaltenere oder irgendwie ausgearbeitetere
94 Darstellung (.) für mich ist. Genau. Im mittleren Bild sehe ich mehrere horizontale,
95 leicht geschwungene Linien, die mit einem braunen Buntstift gemacht wurden in den
96 unteren zwei Dritteln des Bildes. Und im oberen Drittel ergibt sich daraus eine gelbe
97 pyramidenartige Hügelform. Und von der gehen gelbe Linien in das letzte Bild über.
98 Wie eine Art Strahlen oder stromlinienförmige Linien, die wiederum dort dieses Motiv
99 von dem Kinderwagen der Klientin aufgreifen. Und auch hier erlebe ich, auch das der
100 Kinderwagen eher etwas rudimentär oder schnell oder eben etwas kindlich, wie bei
101 der Klientin dargestellt ist, allerdings dort wo bei der Klientin im Röntgenblick dieser
102 Säugling liegt, ist hier wieder diese gefüllte Herzform zu sehen, die ähnlich wie im
103 ersten Bild von dir unmittelbar blau eingefasst ist. Also auch hier entsteht für mich der
104 Eindruck von etwas Gefüllterem, als in der Zeichnung der Klientin. In der Reaktion
105 darauf zumindest. Und mir fällt auch auf, dass in deinen Zeichnungen eben nicht
106 Personen dargestellt sind oder aufgegriffen wurden, sondern eben im Fall des
107 Kinderwagens eben eher mit dem Herzsymbol und einer blauen Farbe, quasi die
108 Füllung des Kinderwagens erstellt wurde. Genau. Und was mir auch auffällt, ist dass
109 unter dem Kinderwagen es eine Andeutung einer Horizontlinie gibt. Also dadurch wird
110 mir eigentlich erst deutlich, dass es das eigentlich nur in deinen Bildern gibt, sowohl
111 auf der unteren Hälfte von deiner Resonanz in der ersten Sitzung, wo ich schon
112 gemeint hab, da gibt es so einen Weg mit Fußspuren und auch hier unter dem
113 Kinderwagen eine Andeutung von einem Boden, die auf den Bildern der Klientin nicht
114 auftaucht. Und wenn ich sagen müsste, was das bei mir auslöst, dann ist es eher eine
115 Art Leere, also eine undefinierbarkeit des Bildraums.(...) Ja, weil es auch sonst
116 keinerlei Hinweise gibt auf die Welt sozusagen oder die Umgebung. Also es sind in der

117 ersten Sitzung dieses Objekt, das ich als Grab mit Kreuz beschreiben würde, und ein
118 Haus zu sehen. Das Haus hat eine Bodenlinie, aber ansonsten gibt es keinerlei
119 Hinweise auf eine Art irdischen Ort oder Szenerie (.). Und ich muss auch sagen, das
120 löst in mir auch irgendwie (.) kein wohliges Gefühl aus, also es ist die Art, wie die
121 Strichmännchen gezeichnet sind. Ohne irgendwelche Attribute oder ohne dieses
122 Eingebettetsein, hat es etwas sehr vielleicht auch sehr distanziertes, sehr schnell
123 gezeichnetes (...) was so eine gewisse (...), ich spreche es jetzt einfach mal aus, ich
124 weiß, es kriegt etwas interpretierendes, dass ich mich frage, wollte die Person sich mit
125 dem Thema beschäftigen oder ist es so mit langem Arm, eigentlich will die Person
126 damit nichts zu tun haben? Es hat auf jedenfall wenig von so einer Hinwendung oder
127 Einbettung auf dem Blatt. Gibt es ja potenziell Charakteristika, Details, etc., Details,
128 Ausschmückungen, auf die hier völlig verzichtet wurde. Genau. Und da erlebe ich in
129 der zweiten Sitzung, dass vielleicht auch durch dem Hinzunehmen der Farbe ein
130 bisschen mehr (..), ein bisschen mehr Zeit oder Energie auf die Ausarbeitung gelegt
131 wurde. Und ich erlebe es insbesondere in deiner Resonanz in der zweiten Stunde,
132 dass (.), dass da vielleicht mehr so diese Art von Einbettung oder Fürsorge oder dieses
133 Füllen und Verorten mehr stattgefunden hat. Und wenn ich mir die Bilder der Klientin
134 so ansehe, kann ich, also ich weiß nicht, wie meine Zeichnung ausgesehen hätte, aber
135 ich kann mir gut vorstellen, dass ich auch so ein Bedürfnis von Einbetten, von
136 Umsorgen in der Zeichnung oder von Füllen, Verorten, dass ich in der Resonanz,
137 glaube ich, auch so ein Bedürfnis gehabt hätte und mir vorstellen könnte, dass das
138 zaghaf, (lacht) also dass ich das zaghaf eingebracht hätte, um vielleicht auch nicht
139 einen zu dollen Kontrast herzustellen in der Begleitung. Denke ich da gerade zu weit?
140 Bin ich da schon zu weit in der Rolle? Es passiert mir einfach gerade.

141

142 M: Nein. Ich glaube, es ist total ok, wenn du das äußerst.

143

144 I: Alles klar. Gut.(...) Ja (...). Also wenn ich mir die Bilder so anschau und wenn ich mit
145 dem, was ich darüber weiß noch mal drauf gucke. Ich weiß, dass da ist ein Kind

146 verstorben. Ich weiß, da gab es keinen Kinderwagen mit einem Kind drin. Das war
147 eigentlich die Erwartung, die Hoffnung auf ein Kind, dass wächst. Und ich weiß, dass
148 es das nicht gab und ((Krankenwagensirene)) in der ersten Zeichnung der Klientin
149 sehe ich ja diese Geschichte und auch dieses nicht sein der Geschichte in den Bildern
150 verortet. Genau. Ich sehe das auch in deiner Resonanz in den unteren beiden Bildern.
151 Also ein Weg, der da irgendwo begonnen wurde und der dann in irgendeiner Art einen
152 Abbruch nimmt, also nennt sich bei der Schwangerschaft ja auch so. Da kann ich mit
153 deinen ersten beiden Bildern mit der Einzelperson und der beiden Personen weiß ich
154 nicht ganz genau so einzuordnen, ohne quasi weitere Informationen zum Geschehen
155 zu haben. Das fällt mir auch noch auf. Ja, und zu dem Thema glücklich und traurig,
156 also Vorfreude und das Unglück über das was nicht geschehen ist. Ja, ein kleines Herz,
157 was von einem großen Herz umschlungen ist, da denke ich auch, möglicherweise auch
158 an ein Symbol von Schwangerschaft (.) und beim letzten Bild denke ich auch an das,
159 was eigentlich im besten Fall nach einer Schwangerschaft folgt, also eine Mutter mit
160 einem Kind im Kinderwagen und die Tatsache, dass es nicht so ist, frage ich mich auch,
161 ob es etwas damit zu tun hat, mit: Ja, die Hände sind nicht am Kinderwagen, die Füße
162 stehen nicht richtig, der Kinderwagen ist eher wie ein Röntgenbild, indem ein eher
163 undefinierbareres Kind liegt. Also (.) wenn ich mir eher vorstelle, dass das der Wunsch
164 war und nicht die Realität, könnte ich mir vorstellen, dass es durchaus in der Zeichnung
165 wieder zu sehen ist. Also, ich lass mir da auch freien Lauf jetzt. (M mh) Nichts was ich
166 so mit einem Patientenbild jetzt unbedingt selber machen würde, aber das sind jetzt
167 meine Assoziationen, genau. Ja (...). Soweit erst einmal.

168

169 M: Also, was mir jetzt so kam, du hast ja gerade beschrieben, diese Fülle durch (.),
170 also sozusagen vielleicht auch eher in den unteren Bildern und vielleicht dann auch
171 noch einmal mehr in meinem Bild und dann auch auf der anderen Seite eine Distanz,
172 die vielleicht auch eher aus der ersten Sitzung noch mehr spricht. (I mh) Und da hab
173 ich mich jetzt gefragt, ob sozusagen die Materialien, die ich ja auch angeboten habe,
174 da vielleicht (.), na das vielleicht auch noch mal verstärkt haben. So eine Distanz

X

175 vielleicht auch (...). Ja, so das auch noch mal für mich, um das zu hinterfragen, was
176 habe ich da angeboten von den Materialien.

177

178 I: Ah, ja. Ok. Was hast du für Materialien angeboten?

179

180 M: Also, ich habe die Formate, also die Papiere, vorgegeben (I Auch gefaltet schon?)

181 Ja, auch schon gefaltet und dann standen auf dem Tisch Bleistifte, Buntstifte und auch
182 die Wachskreiden.

183

184 I: Da kann ich einfach mal drauf los erzählen. Aus meiner Erfahrung sind Wachskreiden
185 eher so etwas grobmotorischeres oder eben durch die Dicke etc., da könnte ich jetzt
186 nachvollziehen, dass bei einem so kleinen Format, dass zudem quasi durch die
187 Faltung geviertelt ist, da wären die mir persönlich zu grob (M mh). Da hätte ich das
188 Gefühl, wenn es mir, um eine realis, also um irgendeine figuralistische Darstellung von
189 etwas ginge, wenn dem so wäre, würde ich nicht dazu greifen, weil ich denke, dass
190 kriege ich mit den Groben nicht hin. Genau. (...). Also, was macht diese Faltung? Also,
191 die Faltung schafft eine Rahmung. Die schafft auch schon die Idee von vier
192 zusammenhängenden Bildern. Und von alleine kann auch schon die Heranführung zu
193 mehreren Aspekten einer Sache oder eine Erzählung schon mit einbringen durch
194 dieses Angebot. Vielleicht auch, wie einen Rahmen um ein Bild. Etwas Haltgebendes
195 oder auch vielleicht, ein Bild wird auch eingebettet, also steht in Beziehung zu
196 mehreren Bildern, also, durchaus auch etwas haltendes oder relativierendes vielleicht
197 was da hineinkommt. Ja und wenn da Bleistifte und Buntstifte stehen (.), die geben
198 natürlich die Möglichkeit etwas zu skizzieren, skizzenhaft darzustellen. Das ist, ja,
199 natürlich kann ich mit Buntstiften Flächen schraffieren, aber erst einmal nutzen, dass
200 viele oder um etwas zu skizzieren. Und dem entsprechend kann ich mir gut vorstellen,
201 dass was wir sehen, dass das durchaus auch eine Folge dieses Angebots ist, genau.
202 Aber was ich dennoch sagen würde, ist dass es nicht notwendigerweise bedeutet,
203 dass es schnell oder rudimentär sein müsse. Aber das hängt sicher auch mit

204 Fähigkeiten zusammen der Person, mit Erfahrung auf dem Gebiet und mit Bleistift ist
205 möglicherweise auch niedrigschwellig, um möglicherweise erst einmal etwas auf Blatt
206 zu bringen. Ja. Und das mit der Farbe scheint ja auch dann aufgegriffen worden zu
207 sein. Eben sehr symbolhaft. Rote Herzlinie, das ist, was für viele auch eindeutig für
208 Freude, Liebe steht und was auch ohne große Erfahrung gezeichnet und gelesen
209 werden kann. Genau. Und das stimmt. Das ist vom Format her eher auf eine Reduktion
210 ausgelegt, würde ich sagen von deiner Seite. Und auch im klassischen Sinne würde
211 man sagen, es ist jetzt nicht: du legst nicht DIN A2 Format hin mit großen
212 Acrylfarbtöpfen, sondern erst einmal, vielleicht (.) da würde ich mir vorstellen, da
213 kommt eine Person in einer sehr emotionalen, belastenden Situation, ich weiß noch
214 nicht, möglicherweise wie gut kann die Person sich selbst steuern in dem und vielleicht
215 gebe ich erst einmal lieber etwas strukturierteres, reduzierteres vor und taste mich
216 heran. Das ist eine Assoziation, die ich habe oder die ich mir überlege, wie es vielleicht
217 dazu kommt. Da wäre es eine Möglichkeit. Ja (.)

218

219 M: Darf ich dich noch etwas fragen?

220

221 I: Gerne.

222

223 M: Also, wenn du das gerade hier beobachtest, sie hat den Bleistift genutzt und es
224 wirkt distanziert, der Raum ist nicht so füllend, es wirkt, als wäre die Person nicht richtig
225 drin gewesen, würdest du die nächste Sitzung vielleicht dann auch gar nicht erst den
226 Bleistift anbieten, sondern, man beobachtet das und hat dann auch schon, wie ein Ziel
227 vielleicht (I mh) im Kopf und den Gedanken, ich möchte die Person zu etwas anderem
228 bringen. Ist das eine gute Herangehensweise oder sollte ich auch das nächste mal alle
229 Materialien, diese Vielfalt wieder anbieten?

230

231 I: Ja, also es war ja keine so riesen Vielfalt. Nicht? (M Nein, es war schon eine kleine
232 Auswahl.) Genau, sowohl vom Format, als auch von den Materialien her. Also eine

233 riesen Vielfalt wäre für mich eben (M ja) noch ein Gouachekasten, noch ein A3 Format
234 oder so. Aber wenn ich es jetzt so nehme, ob ich das Gleiche noch einmal anbieten
235 würde (...). Also da gibt es ja immer zwei Fragen. Und dann auch noch eine Frage, die
236 sich auf den Trauerprozess bezieht und was ich darüber weiß. Also die eine Frage ist,
237 ist es gerade gut, dass es distanziert sein kann und reduziert sein kann. Also ist es ein
238 notwendiger Schritt einer Annäherung, der auch langsam und im Tempo der Klientin
239 gegangen werden muss. Würde ich eigentlich spontan, wenn ich mich fragen würde,
240 mit ja beantworten und auch was habe ich beobachtet? Wie entspricht es der Person
241 erst einmal? Oder habe ich den Eindruck, das liegt ihr eigentlich nicht so. Sie ist eher
242 frustriert. Würde ihr eher was, eher ein sinnlicheres Material vielleicht in dem Moment
243 besser tun, weil sie es möglicherweise von einem unmittelbaren Anspruch etwas
244 konkretes zu skizzieren befreien würde. Das sind Fragen, die in mir hoch kommen, die
245 ich eben in dem Moment gucken würde. Aber vielleicht weniger im Hinblick, wie kann
246 ich sie irgendwo hinbringen, was ist ein gutes Maß für sie in Kontakt mit sich selbst zu
247 sein und mit welchen Materialien wöllte ich es fördern. Also hätte ich gerade den
248 Eindruck, das tut ihr gerade gut, ich schau fast gar nicht hin, ich kritzle was, weil es ist
249 mir eigentlich gerade alles zu viel und das ist etwas, was ich erst einmal mit tragen
250 muss. Weil Trauer lässt sich ja nicht beschleunigen oder ziehen. Also das denke ich
251 im Hinterkopf gerade mit. Genau. Oder es ist auch gut, ich sehe auch, würde ich jetzt
252 sagen von der Qualität und dem Umgang (.) da auch schon vom ersten zum zweiten
253 mal eine Entwicklung. Da geht es konkreter um Gefühle: glücklich und traurig. Da wird
254 sich auch mal getraut zur Farbe zu greifen. Ich weiß nicht, ob es ein trauen ist, aber
255 es fühlt sich ein bisschen für mich an, wie da findet schon eine Annäherung statt oder
256 ein Bedürfnis nach einer emotionalen Sichtbarkeit in der Zeichnung. Genau. Sehe ich
257 durchaus einen Unterschied von der ersten zur zweiten Sitzung. Bin ich noch bei
258 deiner Frage? (M Ja) Ja, ok. Und da zu gucken, tut ihr das gut, also ist es etwas, was
259 sie als entlastend wahrnimmt, dass da ein bisschen mehr davon sein darf oder ist es
260 etwas, was die Klientin eher aufwühlt und unstrukturierter gehen lässt (...) Genau. Und
261 ich sehe, es geht schon konkret um das Thema. Ich frage mich, ob da eigentlich so

262 eine Ambivalenz eigentlich war, möglicherweise gar nicht die Vorgabe: wir zeichnen
263 jetzt etwas zu dem Thema (lacht), es kam ja irgendwie doch dazu, gleichzeitig aber
264 eben eher (.) in einer distanzierteren Weise. Also vielleicht ist da eben auch Beides da.
265

266 M: Also, es war ja sozusagen auch wie der Einstieg. Also es war immer der Anfang
267 und dann sind wir auch noch in etwas Anderes übergegangen (I mh), auch mit anderen
268 Materialien (I ah ja) und für mich war sozusagen, warum ich die Methode öfter gemacht
269 habe, dass ich. Sie kam oft, und sie war noch in der Türschwelle und hat erzählt. Also
270 sie hat richtig richtig viel erzählt und ich dachte irgendwie, dass ich jetzt nicht sage:
271 stopp, wir kommen jetzt in eine Wahrnehmungsübung zum hier Ankommen und diese
272 Erzählung, was da vielleicht auch alles (I ja) einfach so im Kopf statt findet, wird erst
273 einmal weggeschoben. Da dachte ich, ich nehme es gerade herein (I mh), aber nehme
274 es dann mit in eine Gestaltungsebene, indem ich sozusagen erst den Raum für die
275 Erzählung gebe (I ja) und dann sozusagen ihr noch einmal anbiete, dass sie ihre
276 Erzählung, dass was sie erzählt hat und was sie für sich gehört hat und
277 wahrgenommen hat noch einmal (I ja) darstellt zeichnerisch.

278

279 I: Ja, das finde ich gerade total passend und spannend, wenn du erzählst, da ist
280 eigentlich ein großer Erzähldrang. Also, dieses Nebenbei. Also hat sie während des
281 Zeichnens noch gesprochen?

282

283 M: Nein, sie hat schon an der Tür gesprochen. Ich: Kommen Sie erst einmal herein,
284 setzen sie sich, hab sie dann immer weiter erzählen lassen, musste mal gucken, dass
285 ich sie in eine Gestaltung führen kann und dann habe ich sozusagen gefragt, ob sie,
286 dass was sie jetzt erzählt haben, in eine Gestaltung bringen können und dann haben
287 wir aber auch nicht gesprochen. Also sie nicht. Und ich auch nicht.

288

289 I: Ok. Alles klar. Finde ich erst einmal, wenn ich dich sprechen höre, eine tolle Idee.
290 Also sie auch mit ihrem verbalen Ausdrucksbedürfnis anzuerkennen und das

291 behutsam in eine Gestaltung zu überführen und nicht diesen Cut zu machen. Wie du
292 das beschrieben hast, finde ich richtig schön. Und sicher auch gar nicht so einfach
293 hinzukriegen. Aber das scheint gelungen zu sein. Und dann kriege ich auch gleich so
294 eine Assoziation, wenn ich etwas Erzähltes aufs Blatt bringe, dann mache ich das ja
295 möglicherweise, wenn ich jetzt nicht gerade bildnerisch, künstlerisch unterwegs bin in
296 Form von Schrift. Und wenn ich dann die Zeichnungen hier oben sehe, kriegt es
297 möglicherweise auch fast eine Art Schriftcharakter. (M mmh, mh) Wie der Beginn der
298 chinesischen Schriftzeichen oder so. (unvers.) Also wirklich, ich habe es erzählt und
299 jetzt gebe ich es in aller Schnelle noch einmal schriftartig aufs Blatt. Das sehe ich dann
300 in der ersten Sitzung irgendwie noch deutlicher. Wie so ein Übergang, ja, Wort ins Bild.
301 Und so wie du es beschreibst, ging es ja danach auch noch stärker darum zu gestalten
302 und das ist wie so ein Transit, irgendwie (...). Ja und dann passt das auch gut für mich
303 mit der Faltung und mit diesem Anliegen von, also wie ein Container einer Narration
304 auch (.), der die Geschichte schon ein stückweit vorstrukturiert oder (.) der Erzählung
305 mehrere Bildräume anbietet. Genau. Und ich nehme an, in der Sitzung war es auch so
306 (M Mh. Ja.) (...) Ja und da passt auch für mich die, das es eben da in Kleinformat ist
307 (.) Und auch sowas da schnell skizziertes bekommt.

308

309 M: Und siehst du eine Qualität, also in der Begleitung, dass ich sie begleitet habe. Du
310 hast ja schon so Gemeinsamkeiten und Unterschiede vorhin in deiner Beschreibung
311 dargestellt. Und vielleicht siehst du da aber auch eine Schwierigkeit drin? Wird das
312 vielleicht auch deutlich in den vorliegenden Bildern?

313

314 I: (...) Ok. Ich versuche mir gerade die Situation vorzustellen. Sie hat etwas erzählt und
315 du hast ja auch versucht dem zu folgen und zuzuhören. Und jetzt, wenn ich darauf
316 schaue und das noch einmal genauer auch verstanden habe, dann ist es quasi, als
317 hättest du zu dem, was sie erzählt hat, auch diese Geschichte nachvollzogen aufs
318 Papier gebracht. (M mh) Habt ihr darüber noch einmal geredet oder hat sie deine
319 Zeichnung dann noch angeschaut?

320

321 M: Genau. Wir haben danach eine Bildbesprechung gemacht (I mh). Sie hat begonnen,
322 mir ihr Bild zu zeigen, es auch zu beschreiben und genau, und dann habe ich
323 sozusagen ihr meine Wahrnehmung geteilt und (.) genau. Und dann hat sie am Ende
324 auf die Frage abgeschlossen, was sie für sich, oder ob es für sie da etwas gibt, dass
325 sie für sich mitnehmen kann. Oder auch was ihr in meinem Bild auffällt (I mh).

326

327 I: Und ich habe ein bisschen das Gefühl, dass das, was du da mit ihr erlebt hast, dass
328 das vielleicht die Antwort auf deine Frage ist, die du mir gerade stellst (..) Also wie sie
329 es aufgefasst hat. Und wie sie es, wie die Zeichnungen, die du in Resonanz, sag ich
330 mal so, auf ihr Erzählen gemacht hast. (M mh) Weil das, ich kann mir vorstellen, dass
331 ist ja total schön: ich erzähle etwas. Und genau wie ich noch einmal auf dem Bild wie
332 ein Zeugnis des Erzählten habe, so werden deine Resonanzzeichnungen zu einem
333 Zeugnis dessen, dass du es aufgenommen hast und dass du es (..) ein Stückweit auch
334 ((Rauschen eines Autos)) durchföhlt hast, nehme ich so wahr, indem wie du darauf
335 eingehst und wesentliche Punkte auch noch einmal konkretisiert hast. Es ist wirklich,
336 wie wenn jemand einem zuhört, man merkt es von der Art, wie die Person einen
337 anschaut (M mh) oder Rückfragen stellt oder eben alle Künste des aktiven Zuhörens
338 anwendet, aber noch einmal dieses persönliche Durchgehen und dem auch eine Form
339 geben, das kommt mir vor, kann wie ein Geschenk wirken auf die Erzählende oder ich
340 hätte, glaube ich auch, mich würde es auch beröhren in dem Moment von Teilhabe und
341 Teilen und nicht allein sein. Ich kann mir vorstellen, dass da eine Qualität ist, die da
342 drinnen liegt. Und ich kann mir aber auch vorstellen, dass das auch nicht klappt und
343 dass man das auch nicht gut machen oder hinkriegen kann für eine bestimmte Person
344 in einem bestimmten Rahmen etc.. Ich merke gerade, wenn du mich das fragst, kann
345 ich das nicht pauschal beantworten, ob es gut oder schlecht ist, weil vielleicht findet
346 sie ihren Zeichenstil nicht gut und bei dir ist es besonders gut gelungen oder (M anders
347 herum) oder anders herum (lacht). Genau. Genau. Was ist das für eine, die kann nicht
348 zeichnen oder ja, ich denke, da sind ganz viele Fettnäpfchen angelegt. Oder

349 manchmal tendiert man in einer solchen Resonanz dazu zu viel vorwegzunehmen.
350 Oder zu viel vom Wunsch des Guten hereinzubringen, wo die Person selber noch nicht
351 ist. Ich sage nicht, dass es der Fall ist, aber nur um es konkret zu machen oder man
352 ist schon drei Schritte zu weit und nicht mehr bei dem Erzählten. Oder man ist zu sehr
353 bei sich gelandet. Ich weiß es nicht. Also, (M mh). Aber nichts desto trotz, wenn es
354 gelingt, und das ist etwas in der Situation, was du herausfinden kannst, dann ist es ein
355 (.), ja, Geschenk, dass das Zugehörte auch noch einmal eine Resonanz und eine Form
356 findet. Und sich jemand, wie die Mühe macht teil zu haben und es mitzuerleben. Ja,
357 vielleicht wiederhole ich mich gerade.

358

359 M: Und würdest du aber sagen, dass gerade, also man gibt ja schon wie so ein Teil
360 von sich in die Zeichnung und das man dadurch irgendwie im zeichnerischen vielleicht
361 schneller dem anderen näher kommen kann und schneller nicht mehr distanziert ist,
362 als wenn man sozusagen verbal da im Austausch ist?

363

364 I: (tiefes ein- und ausatmen) (...) Auch da würde ich sagen, es kommt darauf an. Und
365 ich merke auch, (.) also ich frage mich auch, was mit dem distanziert, also welche Art
366 von Distanz gemeint ist. Denn auch in einem Gespräch kann ich ja sagen, es berührt
367 mich. Und auch da ist ja, das was ich sage eine Resonanz, gefärbt von meinem
368 Erleben. Da kann ich vielleicht mit einer Resonanzzeichnung distanzierter sein, als im
369 Gespräch. Also, (M das stimmt) ich gebe mich ja trotzdem rein, egal wie ich reagiere.
370 Aber (..) ohne viele Worte kann ich mir gut vorstellen, dass es auf der Bildebene (..) eher
371 eher (.) auch die Gefühlsebene oder eine Person, die dafür offen ist auf einer
372 gefühlteren Ebene erreichen möglicherweise (.). Nein, da bin ich mir gerade nicht
373 sicher, was ich da gerade gesagt habe. Ich glaube, es hängt auch damit zusammen,
374 wie sehr bin ich als TherapeutIn offen und bereit darüber auch zu sprechen, was ich
375 da gemacht habe. Also, wenn es nicht stimmt, wenn ich den Eindruck habe, ich gehe
376 über meine eigene Grenze oder es ist mir eigentlich unangenehm, wenn dann
377 Rücksprachen zu meiner Zeichnung kommen oder zu meinem Erleben, dann kann ich

378 mir vorstellen, es ist möglicherweise nicht die richtige Methode. Weil die ja gerade, wie
379 du sagst, ausgelegt ist, auch etwas von sich, die eigene Resonanz von sich in einer
380 zeichnerischen Umsetzung zu zeigen. Aber wenn ich das Gefühl habe, damit kann ich
381 eigentlich ganz gut ausdrücken (.), dass ich berührt bin, dass mich das Erzählte oder
382 die Geschichte teilhaben lässt (.), genau, dann kann ich mir vorstellen, dass es gut und
383 richtig ist. Und ich würde jetzt auch nicht sagen, dass es schlecht ist sich da zu zeigen.
384 Ich finde, es muss wirklich stimmen für die TherapeutIn und in dem Kontext auch ein
385 Angebot sein, das hilfreich ist. Wenn es jetzt wirklich darum geht in dem Erzählen auch
386 zu Teilen und das Bedürfnis zu haben ein Mitgefühl, Mitschwingen zu kriegen und man
387 als TherapeutIn sagt: ja, es ist auch wichtig, weil es geht um eine Trauerbegleitung
388 und ich muss da erst einmal dran sein und ein Stückweit den Weg mitgehen und dann
389 ist das eine sehr klare und wie ich finde, gehaltene, reduzierte Form, das zum Ausdruck
390 zu bringen. Und darüber möglicherweise auch in dosierter Form schon Anklänge oder
391 (räuspert sich), ohne das jetzt zu intendieren, aber da auch (.), ja, ich weiß nicht, es
392 macht ja dann auch etwas mit der Person und mich würde dann auch zum Beispiel
393 interessieren, wie geht es dann in den weiteren Gestaltungen weiter? Also taucht da
394 auch etwas von deiner Resonanz mit auf oder ist es dann eher abgeschlossen. Es
395 kann ja auch sein, dass es gar nicht so wichtig ist, ja ok, die hat da auch zugehört, ist
396 angekommen. Weiß nicht. Muss ja gar nicht immer so weit reichen, aber es kann
397 durchaus auch sein, dass so eine gewisse, wie zum Beispiel das mit der Farbe und
398 Fülle macht etwas mit der Klientin und sie nimmt es weiter mit in die Gestaltung.
399 Assoziiere ich gerade zu doll? Ich komme so von einem zum anderen.

400

401 M: Nein. Du hast so gerade auch vielleicht ein Stückweit diese Sequenz oder was so
402 etwas chronologisch, zeitliches angeht angesprochen, mit dem das Elemente wieder
403 auftauchen (.). Hast du dann das Gefühl, vielleicht interpretiere ich das auch gerade
404 hinein, aber das vielleicht sowas auch sozusagen durch die Methode in Beobachtung
405 gebracht werden kann?

406

407 I: Verstehe ich richtig, das die Frage ist, ob in die Beobachtung gebracht werden kann,
408 so ein Resonanzprozess auf der Bildebene?
409
410 M: Mh (I Sorry). Eher von den Bildelementen, also was irgendwie auftaucht (I mh) (...)
411 Also das sich in einer Entwicklung auch erst etwas zeigen kann. (I mh)
412 I: Ich meine, ihr tretet in Kommunikation offensichtlich auch auf Bildebene und bei einer
413 Kommunikation oder bei einer Beziehung würde ich davon ausgehen, dass, wenn die
414 glückt, und ich meine von deiner Seite ist klar, du beziehst dich ja auf das, es geht ja
415 um die Klientin und (..) vorstellbar, dass sich da Inhalte oder Erzählinhalte oder dass
416 sich das gegenseitig anreichert und dass es natürlich auch hierbei sichtbar werden
417 kann. Trifft es das, was du gefragt hast? Ich weiß nicht, warum ich gerade so auf dem
418 Schlauch stehe.
419
420 M: Ich glaube, ich habe das Gefühl, ich habe meine Frage nicht ordentlich gestellt.
421
422 I: Wollen wir es noch einmal probieren? (lacht)
423
424 M: (lacht) Also die Frage ist für mich noch mal, ich hab die Methode angeboten, wo es
425 drei oder vier verschiedene Bildteile gibt, wo sozusagen verschiedene Sequenzen
426 dargestellt werden und von Sitzung zu Sitzung würde es sich ja weiterentwickeln und
427 ich hab mich jetzt gefragt, ob es das so braucht. Braucht es diese kleinen Bilder in
428 einer Entwicklung zu zeigen. Denn eine Erzählung könnte sich ja auch nur in einem
429 Bild zeigen.
430
431 I: Woran ich gerade hängen bleibe, ist das Wort Entwicklung. Ich habe es eher jetzt so
432 wahrgenommen, wie die PatientIn das für sich nutzt, das etwas passiert ist und sie
433 davon erzählt und diese Erzählung eher hereinbringt in die Zeichnung. Oder? Also das
434 es noch nicht um das Entwickeln von anderen Perspektiven oder einem anderen
435 Ausgang geht, im Sinne von einer Entwicklung. Sondern das es eher quasi diesem

436 Erzähldrang entgegen kommt (.) und auch eben dir entgegenkommt oder der Methode
437 Kunsttherapie entgegen kommt einen Raum zu schaffen, um Erzählungen, die
438 drängend erzählt werden wollen, einen Rahmen zu geben. Und das scheint mir für die
439 PatientIn oder KlientIn von der du gerade berichtet hast stimmig zu sein, um sie aus
440 diesem Redebedarf ins Bildnerische zu bringen, indem sie da die Geschichte noch mal
441 abspulen darf und ich kann mir vorstellen, dass das was ja, generell passiert, über die
442 Zeit natürlich absehbar wird. Aber (..) in dieser Art der Einstiegsübung ist für mich noch
443 nicht die Idee von einer Entwicklung oder darüber hinausgehenden therapeutischen
444 Intervention angelegt. (M mh) Kommt es jetzt bisschen dem näher?

445

446 M: Ja.

447

448 I: Sondern eher Status quo. So habe ich es jetzt verstanden. Und ein Einstieg ins
449 Gestalten. Und das kann ich mir vorstellen, ist für sie sehr entlastend bzw. sie würde
450 eigentlich gern die ganze Zeit weiter reden. (lacht) Aber für das, was ihr da vorhabt
451 und das, was du anbieten kannst, nämlich mit Bildern zu arbeiten, ist es ein super
452 Landeanflug, würde ich meinen. Der auch eure Beziehung, also zu Beginn echt schon
453 einmal in Beziehung bringt, in einen Austausch über die Bildebene. Das finde ich, ist
454 die große Qualität dabei, dass du nicht zu monologisiert wirst, wäre so meine
455 Befürchtung, was passieren könnte. Und du signalisierst: ich bin da, ich hab das
456 aufgenommen, ich zeige mich auch in meiner Resonanz. Und das kommt mir so vor,
457 wie so ein Bodenschaffen für ein Weiterarbeiten. So ein Ritual, dass auch würdigt: du
458 hast den Raum, du kannst hier sprechen. Und ich nehme wahr, was du erlebt hast und
459 wie es dir geht. Finde ich sehr einladend und wohlwollend. Und genau, was im Laufe
460 der Sitzungen für ein Prozess entsteht, ich denke, das ist nicht innerhalb der
461 Bildersequenzen, sondern über den Verlauf wahrscheinlich zu sehen. Jetzt wiederhole
462 ich mich.

463

464 M: Ok. Vielen Dank.

465

466 I: Ja? Kannst du etwas damit anfangen? Wirst du sehen (lacht)

467

468 M: Doch. Ich kann mir sehr viel mitnehmen. Ich bin an vielen Stellen hängen geblieben.

469 Also auf jedenfall.

470 I: Ok. Dann freue ich mich, dass ich dir behilflich sein konnte. Keine Ahnung, wie

471 andere das lesen oder wahrnehmen würden.

472

473 M: ja, sehr spannend. Ok, dann machen wir Schluss. Wir waren auch sehr gut in der

474 Zeit. Danke.

A4 Anleitung für die Poetry-Voiced-Research

Für die Interviewpartnerin:

Für den poetischen Text, wäre es für mich interessant, wenn du mit einer Brille auf das Gesagte im Transkript schaust. Und zwar mit der Brille, welche Qualität* in der Methode der „sequenziellen Zeichnung“ für die kunsttherapeutische Arbeit in der Trauerbegleitung liegt.

(* für das Definitionsverständnis von Qualität geht es mir um eine neutrale Betrachtung in der Bedeutung des Wortes und nicht um eine bewertende Form der Betrachtung des Wortes. Also gemeint mit Qualität, ist die Summe aller Beschaffenheiten, Merkmale, Eigenschaften, die die Methode der „sequenziellen Zeichnung“ ausmachen. Dabei kann die Qualität der Methode in der Struktur, im Prozess oder im Ergebnis liegen.)

1 Streiche beim Lesen Worte, Wortgruppen oder Sätze an, bei denen deine Aufmerksamkeit hängen bleibt. Sei dabei ganz frei und spontan. Es gibt keine Begrenzung, wie viel du kennzeichnest.

2 Wenn du einmal komplett den Text durchgegangen bist, dann kannst du das Unterstrichene auf die kleinen mitgegebenen Zettel schreiben und anschließend in Bezug zueinander setzen, Gleiches oder Ähnliches zusammenlegen oder bereits aussortieren.

3 Gehe dann in eine Reduktion deiner Auswahl. Wähle dafür ca. max. 25 der markierten Worte/Wortgruppen oder Sätze aus.

4 Im folgenden Schritt schreibe einen Text, in denen deine ausgewählten Worte/Wortgruppen/Sätze integriert werden. Das kann ein Gedicht in Reim-, dadaistischer Form etc., ein/mehrere Elfchen, eine Geschichte, ein gedanklicher Impuls sein.

Wenn du noch Fragen hast, dann melde dich gern bei mir.

Ich werde auch einen kleinen Text aus dem Transkript schreiben.

A5 Dokumentation der Auswertungsschritte der Interviewpartnerin

gefülltere oder gehaltenere
oder Einbettung auf dem Blatt
oder dieses Füllen und Verort
Hinzunehmen der Farbe
kann da ein bisschen mehr davon sein darf.
einen Rahmen zu geben

Thema: Einbettung

die Symmetrie in den Formaten
Zwei Faltungen
Also, was macht diese Faltung?
eine gleiche Faltung
eine Gleichwertigkeit
Gegenüberstellung
Dazwischen
halbiert
Das Erste, ... und das Zweite
und in den letzten beiden Bildern
Aneinanderrichtung der Bilder
auch schon die Idee von vier zusammenhäng.
Bildern
von Sitzung zu Sitzung

Thema: Zwei

In der Reaktion darauf zumindest
Beziehungsmotivationen ^{und eine} Geschichte
möglicherweise ... Narrationen
und wieder geöffnet
wie stehen die zueinander
Und dann auch noch eine Frage
Also, da gibt es ja immer zwei Fragen
und taste mich heran.
ein notwendiger Schritt ^{einer} Annäherung
Also sie nicht. Und ich auch nicht.
etwas Erzähltes auf's Blatt
und auch Symbole übernahme
das ist ja total schön: ich erzähle ^{etwas}
wie ein Geschenk
zu viel vom Wunsch des Guten herinzu
oder man ist zu sehr bei sich gelandet
eine Resonanz, gefährt von meinem Leben
zu zeigen
dass ich berührt bin

Thema: Erzählung

als von Anteilen
Also Strichmännchen
Andeutungsweisen, Zeichnungen
nicht Details
nicht ausgearbeitet
angedeutete Szene
rudimentär oder schnell
oder ist es so mit langem Atem
völlig verzichtet
Kisselinie
fast eine Art Schriftcharakter
eine Andeutung von einem Boden
Rinfgenblicke

Thema: Reduktion

Also, da gibt es ja immer zwei Fragen,
Beziehungskonstellationen ^{und eine} Geschichte

Und dann auch noch eine Frage:

Wie stehen die zueinander?

Etwas Erzähltes auf's Blatt,
wie verläuft da ein Weg?

halbiert -

und wieder geöffnet.

~~Also~~ Was macht diese Faltung?

Das Erste, ... und das Zweite.

Dazwischen -

ein notwendiger Schritt ^{einer} Annäherung.

~~oder diese~~ Füllen und ~~Verorteten~~
_{verorten.}

~~und~~ ich taste mich heran.

Eine Resonanz, gefärbt von meinem Erleben
dass da ein bisschen mehr davon sein darf.

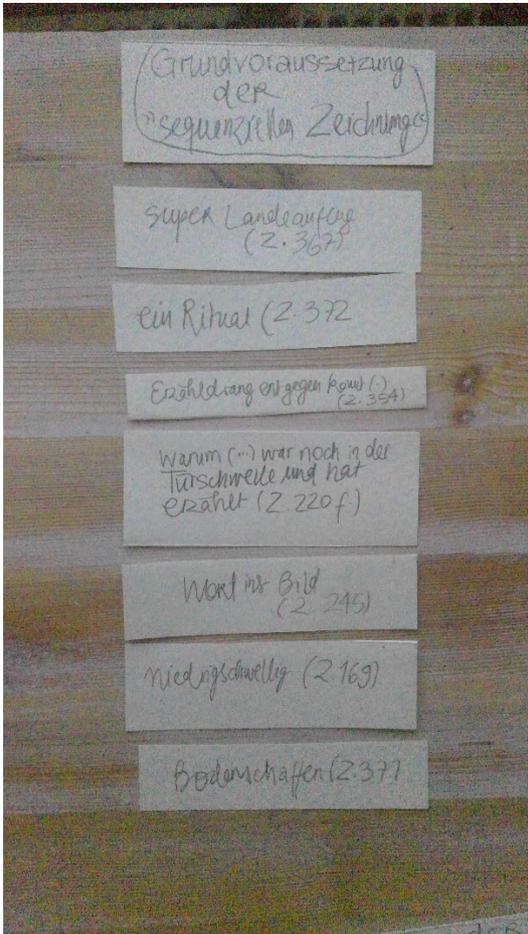
Andeutungsweisen, Zeichnungen,
rudimentär oder schnell.

Eine Andeutung von einem Boden,
wie ein Geschenk!

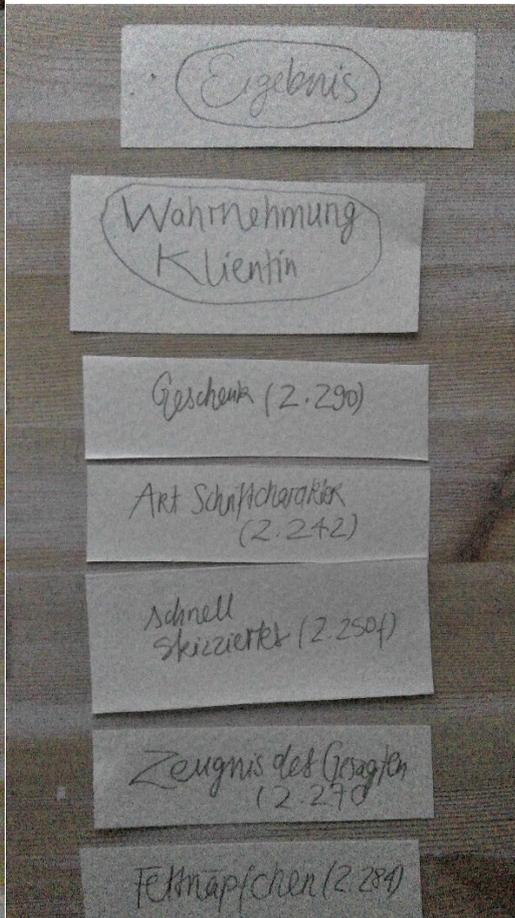
Das ist ja total schön: ich erzähle
etwas!

Auswahl 25 Wortteile aus Transkript

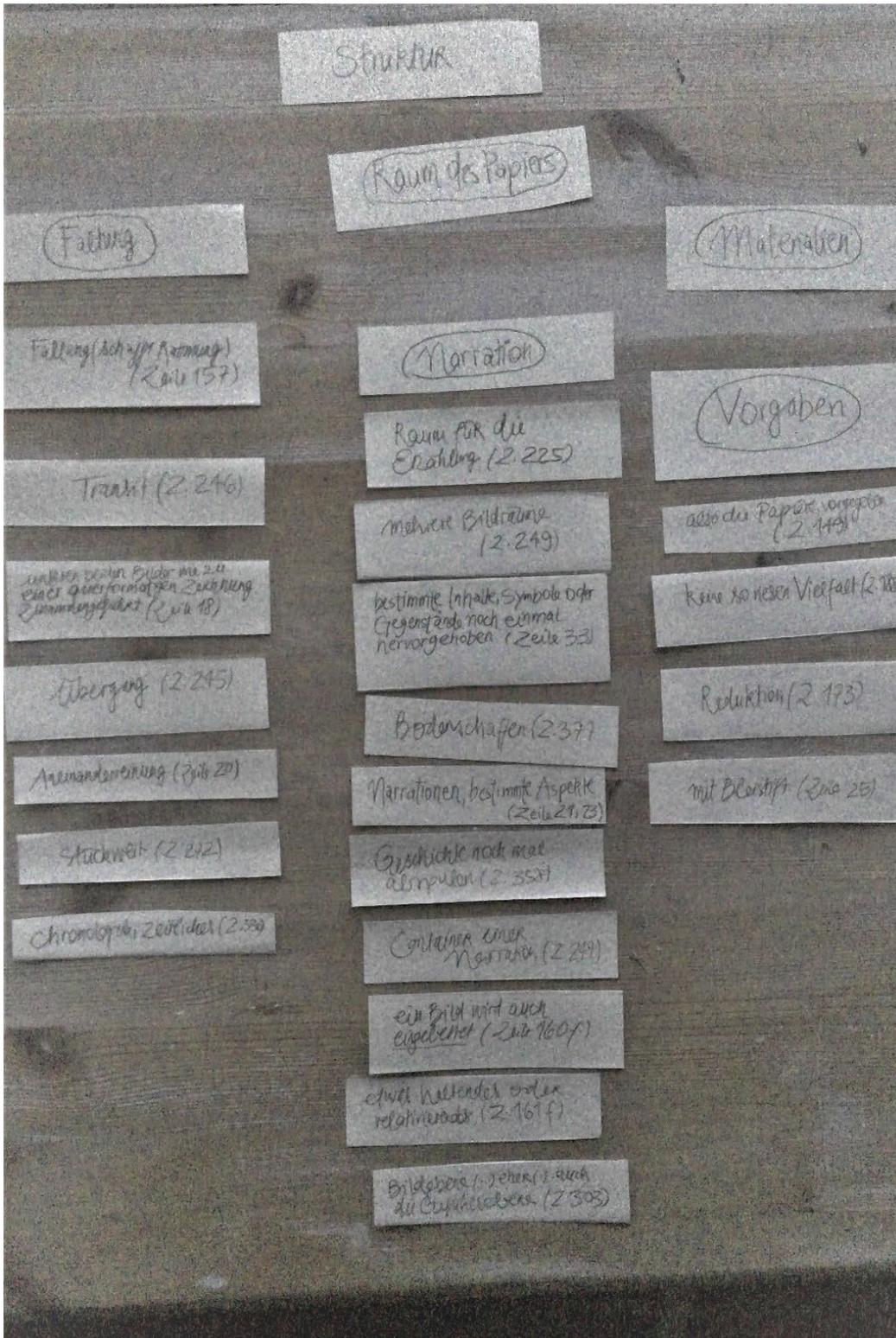
A6 Dokumentation der Auswertungsschritte der Forscherin



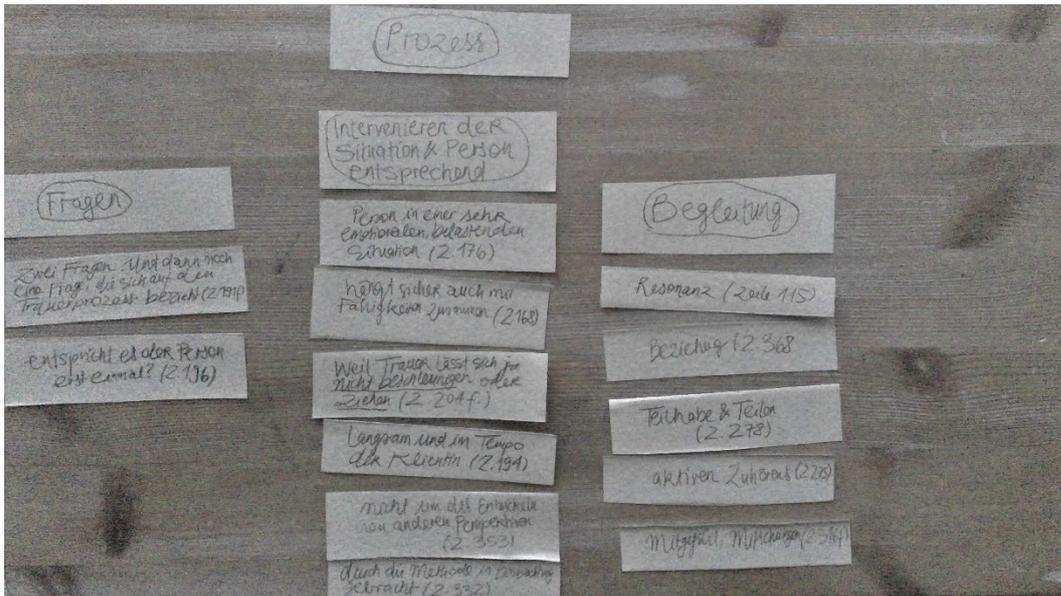
Thema: Grundvoraussetzung
der sequenziellen Zeichnung



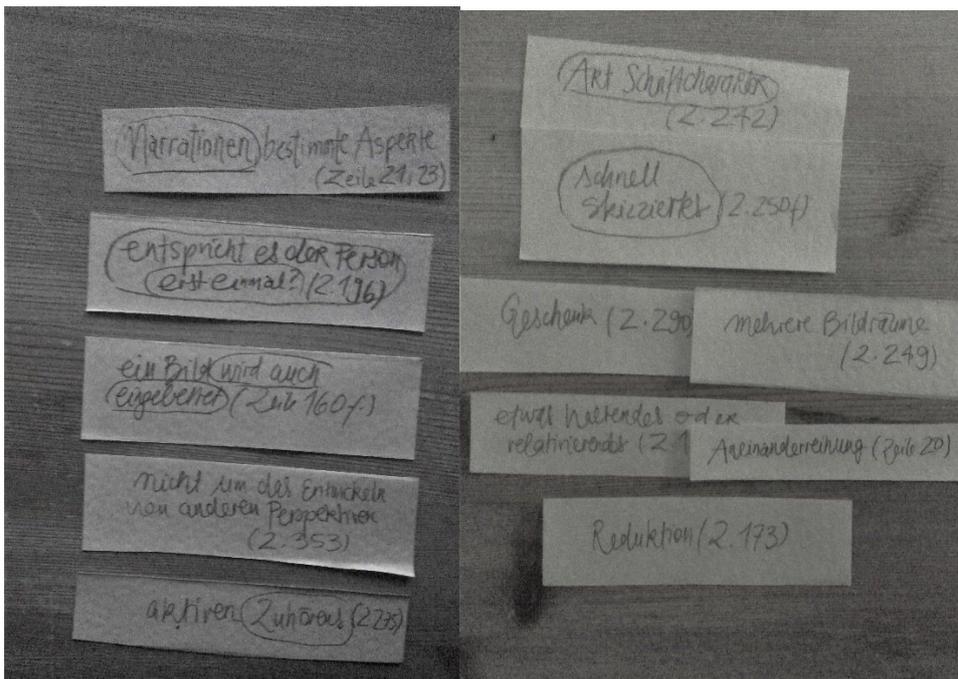
Thema: Ergebnis und mögliche
Wahrnehmung der Klientin



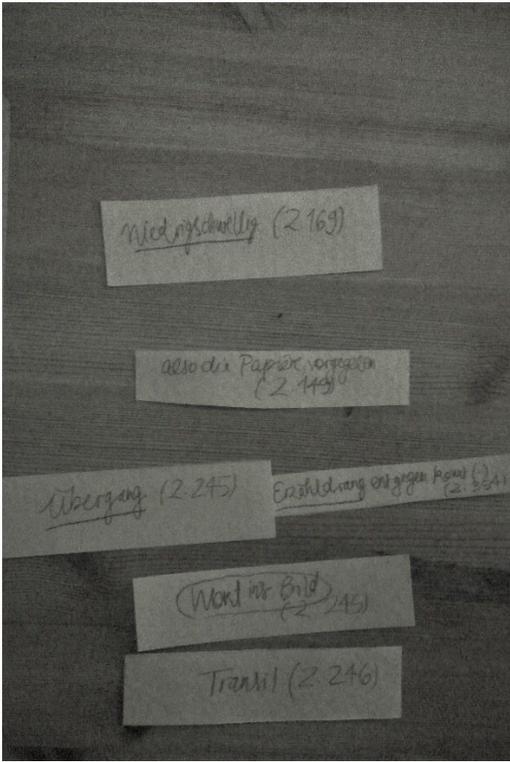
Thema: Struktur



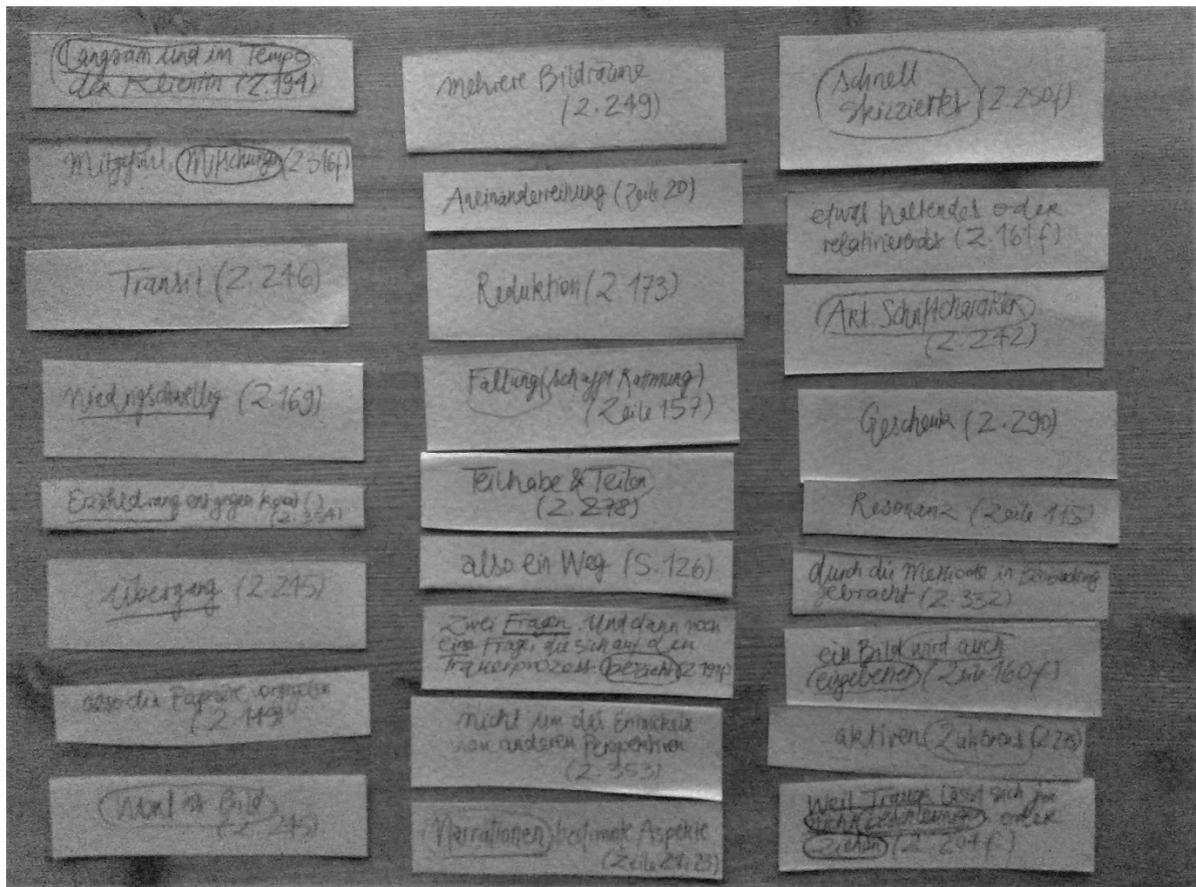
Thema: Prozess (Fragen, Intervenieren der Situation & Person entsprechend, Begleitung)



Elfchen



Elfchen



Auswahl 25 Wortteile aus Transkription

A7 „stille Diplomarbeit“

Vor dem Interview

Der folgende Abschnitt enthält einen Einblick in meine persönliche Gedankenwelt auf dem Weg dieser Forschungsarbeit.

Der Forschungsweg enthielt einige Irrwege, in denen ich mich nicht sicher fühlte. Nachdem mir meine Klientin in der zweiten Sitzung mitgeteilt hatte, dass sie den Trauerprozess in der kunsttherapeutischen Begleitung erst einmal nicht weiter gehen konnte, reagierte ich gelassen. In dieser Situation spürte ich eine Natürlichkeit des Abschlusses unseres gemeinsamen kunsttherapeutischen Verlaufs und es verdeutlichte mir, dass meine Arbeit genau in dieser Unvorhersehbarkeit lag. Da ich

aber für mich innerlich entschieden hatte zu dieser Begleitung meine Diplomarbeit zu schreiben, brachte es mich dann doch in eine Drucksituation, wie ich mit dem Prozess fortfahren sollte, der sich plötzlich für mich abgeschlossen anfühlte. Mir war es ein großes Anliegen gemeinsam mit einer Forschungsteilnehmerin zu forschen. Jetzt, wo die Klientin den Prozess aufgehört hatte, fühlte es sich für mich nicht mehr stimmig an, weil ich nicht über etwas oder jemanden den Forschungsweg verfolgen wollte, sondern mit demjenigen gemeinsam. Wie bereits in Kapitel 5.1.1 „Zugang zum Feld“ von mir beschrieben wurde, fand ich den Kontakt zu einer Frau, die selbst Künstlerin war und vor über 20 Jahren ein Kind verloren hatte, heute als Trauerbegleiterin und Ausdrucksmalerin mit verwitweten Paaren zusammenarbeitet. Nachdem ich aber für mich feststellte, dass ich die Bildsequenzen aus Gründen, wie in Kapitel 5.1.1 beschrieben, nicht zeigen konnte, entschloss ich mich zu dem Schritt, die Bilder auf Grundlage meiner Wahrnehmung zu reflektieren und in einer neuen transformierten Bildsequenz festzuhalten. Es gibt in den Bildsequenzen meiner Klientin und mir bildnerische Elemente und Ausdrucksweisen, die mehr oder weniger meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Hierbei habe ich mich gefragt, ob es trauerspezifische Ausdrucksweisen von trauernden Frauen gibt, die ein Kind verloren haben. Meine Fragen ergaben sich daraus, dass ich wissen wollte, welche Aspekte zum Thema Trauer ich fachspezifisch wissen sollte und welche Aspekte ich aufgrund der Biografie bei den trauernden Personen lassen konnte bzw. nur damit in der Kunsttherapie arbeiten brauchte, wenn solche Themen auch explizit verbal in der Begegnung angesprochen wurden. Denn es war nicht für mich von Bedeutung, aus Bildelementen personenspezifische oder biografische Aspekte zu interpretieren und übersetzen.

Nachdem ich ein Bild mit Pigmenten von Ton und Wasser gemalt hatte, ging ich wieder in eine kritische Distanz dazu. Mit Blick auf den Aspekt der „Gegenübertragung“ und „projektiven Identifikation“, wie in Kapitel 2.2.1 ausgeführt wurde, fragte ich mich, warum ich das hier eigentlich machte. Ich wurde auch etwas wütend, weil ich mich mit

etwas oder Jemanden auseinandersetze, mit der die Beziehung abgeschlossen war und gefühlt keiner Auseinandersetzung mehr bedurfte. An sich fühlte sich dieser Abschnitt des Forschungswegs nicht mehr lebendig an. Außerdem stellte ich diese Reflexion von mir stark in Frage in Bezug, wie unreal oder real meine Gedanken und Gefühle dabei eigentlich waren. Hätte ich diesen Schritt vielleicht durch eine supervisorische Anleitung einer Kunsttherapeutin führen sollen, damit ich noch einmal gespiegelt werde?

Doch auf der anderen Seite dachte ich, dass ich ja nicht bei jeder kleinen beruflichen Entscheidung einer supervisorischen Beratung nachgehen konnte. Das Bild konnte Berührungspunkt zweier Geschichten werden oder aber auch aus der Perspektive gesehen werden, dass ich nun begann, zwei Wege miteinander zu vermischen. Mein Gedanke war eigentlich nur der Erste. Diese Erfahrung sensibilisierte mich jedoch noch einmal, wie oft ich auf Grundlage meiner Wahrnehmung Bilder und weitere Pläne konstruierte, ohne jedes Mal im Detail zu prüfen, was darin verzerrt oder wirklich real war.

Die Entscheidung mit Ton zu arbeiten, rührte aus dem Grund, dass ich mit der Klientin oft an die „sequenzielle Zeichnung“ das Arbeiten mit Ton anstellte und es ein bevorzugtes Material von ihr war. In meiner Zeichnung fiel mir auf, dass ich für das Thema der Schwangerschaft das Motiv des Herzens gewählt hatte- Eine Abstraktion, die Distanz und gleichzeitig Anteilnahme der Erzählung aufgreift und einbettet. Die Bodenlinie, das Haus, der Kinderwagen, die Schale, das Kreuz und ein Paar als Motive habe ich aus den vier Bildsequenzen der zwei Sitzungen mit der Klientin aufgegriffen und in ein räumliches Verhältnis gesetzt.

In dem Treffen mit der folgenden Interviewteilnehmerin kommunizierte ich meine vorangestellten Gedanken. Ich machte ihr deutlich, warum ich das Gespräch mit ihr führen wollte und warum ich mich zu dem folgenden Bild entschieden hatte und wie es entstanden war. Der Vorteil lag in der Transparenz, der Nachteil in der Beeinflussung

auf Fragen des Interviews. Dies wird auch aus dem Interview hervorgehen. Ich habe es in der Arbeit angehängen, habe jedoch auf eine schriftliche Reflexion des Gesprächs verzichtet.

Ich lernte die Interviewpartnerin das erste mal zu dem vereinbarten Interviewgespräch im Atelier des Hospiz kennen. Dort nahm ich das Gespräch mit einem Tonband auf.



Interviewleitfaden:

Können Sie das Bild zunächst erst einmal mit ihren Worten beschreiben?

Wie sehen sie die Bildelemente in Beziehung?

Gibt es von den Farben und Linien Besonderheiten, die Ihnen auffallen?

Fallen Ihnen Kontraste im Bild auf?

Was erzählt das Bild für eine Handlung?

Gibt es etwas, dass sie besonders beeindruckt?

Wenn sie sich in eine der Personen hineinversetzen, wie würde es ihnen gehen? Was würden sie denken?

Wo im Bild, haben sie das Gefühl in Bewegung zu kommen?

Weckt das Bild eine Erfahrung in Ihnen?

Welche Gefühle weckt das Bild in Ihnen?

Wenn Sie frei assoziieren, was sehen sie noch im Bild? Fällt Ihnen eine Geschichte

oder ein Märchen zu dem Bild ein?

Nach dem Interview

Nach dem Interview fragte ich meine Interviewpartnerin, ob sie sich vorstellen konnte, den Schritt der Auswertung mit mir gemeinsam zu verfolgen. Sie willigte ein und so begann ich mit der Transkription und dem Schreiben einer Anleitung für die Auswertung.

In dieser Zeit machte mich die Zweitprüferin darauf aufmerksam, dass sie in meinen Entscheidungen eine Schwierigkeit sah. Obwohl ich diese auch sah, merkte ich, dass die Art und Weise des Prozesses mit der Interviewpartnerin sich so entwickelt hatte, dass sie etwas erkenntnisreiches für den Weg der künstlerischen Forschung als Auswertungsmethode bereit hielt, weshalb ich den Prozess nicht plötzlich abbrechen wollte. „Zweigeteilt“ waren Gefühle, mit denen ich mit einmal umgehen musste. Während ich also den ersten Forschungsweg weiterverfolgte, nahm ich den Kontakt zu einer Kunsttherapeutin auf. In diesem Moment musste ich mir noch einmal vergegenwärtigen, was eigentlich mein Ziel war. Ich hatte das Gefühl, dass es nicht mehr für mich klar war und ich einen schwimmenden Zustand angenommen hatte.

Und dann wurde mir klar, dass es mir um die Untersuchung meiner Methode ging und die Interviewpartnerin, mit der ich den Weg bisher gegangen war, mir keine Aussagen dazu geben konnte, weil sie den Prozess so nicht mit mir gegangen war. Daher entschied ich mich auch in dem Interview meine Fragen anders zu stellen. Auch der Blick in der Auswertung führt nicht den Fokus zu der Methode, sondern zu dem Erleben von Frauen oder Paaren, die ein Kind verloren haben.

So verworren und kritisch dieser Weg von mir verfolgt wurde, desto dankbar bin ich einen fehlerhaften Weg gegangen zu sein, indem ich sehr viel lernen durfte, insbesondere für die Methode der Poetry-voiced- Research.

Nachdem ich der Interviewpartnerin die Transkription und eine Anleitung für den

Umgang einen poetischen Text zu schreiben, geschickt hatte, gingen die Interviewpartnerin, sowie ich als Forscherin der Auswertung selbstständig nach. Anschließend vereinbarten wir erneut ein Treffen, um uns die poetischen Texte gemeinsam vorzulesen. Dabei hatte ich mir einen Rahmen überlegt, wie wir uns diese gegenseitig präsentieren konnten. Da ich an der Metapher von Ralf Bohnensack, dass jegliche Beobachtung durch das Nadelöhr des Textes gehen muss, mit meinen Gedanken hängen geblieben war, inspirierte mich dieser Satz für den Methodenverlauf meiner Diplomarbeit. In mir kam die Frage auf: Wenn alle Beobachtung durch das Nadelöhr des Textes gehen muss, warum muss es dann nicht durchs Nadelöhr des Bildes und somit zum stillschweigenden Wissen wieder zurück?

So stellten wir uns gegenseitig unsere Texte vor und nahmen nach jedem vorgetragenen poetischen Text einzeln Bezug in einer Gestaltung. Ich hatte Papierformate für drei Bildsequenzen mitgebracht, sowie einen Gouchefarbkasten, Bleistifte und schwarze Fineliner.

Die poetischen und bildnerischen Ergebnisse habe ich der Arbeit beigefügt. Ich möchte sie jedoch undiskutiert stehen lassen, denn schließlich ist es eine „stille Diplomarbeit“. Warum ich die Ergebnisse hier präsentiere, ist, weil sie mir eine wichtige Idee gegeben habe, wie ich einen nächsten Forschungsprozess mit einer Interviewpartnerin von Anfang bis Ende durchführen würde.

Ein Text der Forschungsteilnehmerin bildet den Anfang. Da die Forschungsteilnehmerin in unserem Treffen ein zweites Gedicht geschrieben hat, möchte es hier anfügen. Auch das Gedicht von mir, als Forschungsteilnehmerin habe ich an dieser Stelle eingefügt, sowie die Bilder der Interviewteilernehmerin und mir.

Ergebnis Interviewpartnerin:

Geschwister

ich war bei euch, nicht für so lange Zeit,
aber was ist Zeit?
Ich hab eure Liebe gefühlt, das war wunderbar!
Ich bin wieder unterwegs- keine Sorge
mir tut nichts weh!

nun- kam ich in euer Leben
zu gehoffter Freude,
noch ist die Wunde offen, Wundschmerz zu spüren,

vorsichtig wird mein Leben begrüßt,
noch ist Angst, weder Schmerz zu erfahren,
noch ist Vertrauen ein schwieriges Wort (fremdes)
darunter längst der Boden unendlicher Liebe bereitet,

Bruder/ Schwester, ich danke dir,
dass du die Herzen meiner Eltern
so viel erfahren lassen hast
dass du ihre Seelen im Schmerz geöffnet hast.

Ich habe großes Glück
nun mit Menschen zu leben,
welche berührt wurden
Ganz tief in ihren Herzen/ Seelen
Das ist wunderbar.

Ergebnis Forscherin:

» Das ganz zarte Gehen «

Grundlinie, auf der diese Geschichte steht
und vergeht.

Das Haus im Zentrum,
daraus verändert sich ein Blickspektrum-
der Beiden- die da stehen allein,
zwischen zwei Wegen bewegt sich ihr Sein.
Zum glücklich sein gesellt sich die Traurigkeit.
Wie offen das Herz ist, wie offen gerissen weit,
nicht vorzustellen,
wie sich eine Welt kann verstellen.
Warum?- dieses warum
bleibt in der Frage stumm.

Entweder, oder- das Bild in zwei Varianten.
Aus dem Wunsch ist eine andere Realität entstanden.
Wahnsinnswunsch: der Kinderwagen.
Dieser Boden hier kann ihn tragen
oder realitätsbezogen: die Schale, Wiege, Boot,
in dem nicht das Leben liegt, sondern der zarte Tod.
Liegt auf der Linie nicht, ist ein Stückchen reingelegt-
wer weiß, wo es sich hinbewegt?
Auf den Linien der Wellen?

Haben was tröstliches, getragenes, können erhellen.
Die Gedanken führen zu einer Struktur, die nicht fest ist
und den Schmerz für eine kurze Zeit vergisst.

Wie können die Beiden aufrecht stehen- so ganz klar,
wo das Kind ist doch nicht sichtbar?
In der Zukunft lebt es zart.
Der Wunsch ist dort aufbewahrt.
Drei Bildflächen,
aus denen die Realität, Hoffnung und Wunsch sprechen.
Schale, Haus und Kinderwagen
Das Eine kann tragen
und gefüllt werden mit der Traurigkeit.
Das Nächste gibt Vertrauen und Sicherheit.
Und im Dritten liegt ein Geheimnis- das windet sich hinein,
kann etwas transzendentes dem Ereignis verleihn.

Das kleine Herz,
um es der Schmerz,
verlangt ein Balanceakt
und das man es packt-
für eine Auseinandersetzung
mit der Verletzung,
um das zarte Gegangene nicht fallen zu lassen, sondern zu sich zu nehmen,
wie die Realität, so auch die Wunschschemen.
Ihm einen Platz zu geben,

um dieses Anders zu akzeptieren und weiterzuleben.
Und wenn das zarte Gegangene bekommt ein Geschwisterkind,
sie nicht Ein und Dieselben sind,
sondern Jedes seinen Platz bekommt und seinen Raum,
nicht zu ersetzen den einstigen Traum.
Von einem Heute führt zurück ein unsichtbares Band.
Das ist die Geschichte- ist so eingebrannt.

Begleitende Bilder zu den poetischen Texten:



1 Transkription:

2

3 M: Genau, also das ist das Bild und vielleicht gebe ich dir ersteinmal Zeit, dass du dir
4 das
5 anschauen kannst(.)und wenn du möchtest, kannst du es dir auch so nehmen und es
6 dir einzeln nach den Bildflächen angucken.

7

8 I:(..)(aufatmen und husten)(...36 sek)

9

10 M: Wenn du dann soweit bist, dann wäre meine Frage, ob du das Bild ersteinmal
11 beschreiben kannst: was du siehst.

12

13 I: (...) Ich hab so ein Gefühl, dass es ein Zentrum gibt in dem Bild, das wäre hier für
14 mich, hier wo das Haus so ist, im Zentrum dieser, ich sag mal dieser, des Beginns
15 dieser Situation und es fühlt sich so an, als würde es in die Richtung(.) gehen können
16 oder in die (Handgeste zur ersten und dritten Bildfläche des Bildes). Also wie zwei
17 Wege(.)ja oder zwei Möglichkeiten, wie sich das Leben entwickelt, sehe ich
18 darauf(..)ja(..) Ja interessant ist, dass diese, also das es auf der Seite so unterlegt ist
19 mit diesen Wellen(.) das kann ich noch nicht ganz einordnen(kurzes auflachen),
20 muss ich erst einmal bisschen schauen oder fühlen. Ja was mir auch, Soll ich einfach
21 so weiter erzählen?

22

23 M: Ja, ja. Gerne.

24

25 I: ja, was mir so auch auffällt, ist das die Gesichter auch so unterschiedlich sind. Die
26 haben zwar wenig Gestik, aber es ist sehr spürbar, dass sich diese Richtung
27 (schmunzeln) als glücklich darbietet. Das sind die Gesichter, die lächeln auch und
28 auf der anderen Seite sieht man die Traurigkeit und der andere Weg, des Verlustes.
29 Ja (...). Soll ich noch mal erzählen, was ich so sehe...

30

31 M: Ja gerne

32

33 I: ...von den Wegen. Also der... In dem Haus sehe ich(..) gefühlt jetzt ein Paar, sieht
34 weder männlich noch weiblich aus. Es ist ein Paar (lächeln). Aber eindeutig ist zu
35 sehen, dass in dem Leib des Einen doch etwas heranwächst, also das kleine Herz,
36 dass dort pocht und die Schwangerschaft ist auch sichtbar und daraus ergibt sich
37 sozusagen ein Weitergehen, so könnte der Weg jetzt sein. Da ist eine Frau, die einen
38 Wagen schiebt. Dahinter ist auch ein bisschen Landschaft, wenn ich das richtig sehe,
39 ganz zart. Also es fühlt sich an, wie (.) ja (.), ganz gut. Es ist schön irgendwie und so
40 in Träumen im Weitergehen, so könnte es werden. Die Familie: Mutter, Vater und
41 Kind. Die laufen, bewegen sich durch das Leben. Das Kind wächst. Das ist das,
42 was(.) so sein sollte. Das ist schön. So fühlt es sich gut an. Ja(..), sind auch alle
43 fröhlich. Sie lachen. Und in diese andere Richtung gedacht oder geschaut (..), da
44 sind die Beiden(...)ja und stehen(.) stehen allein da. Das Kind ist nicht mehr sichtbar.
45 Ich weiß nicht, ob das jetzt auch noch ein dickerer Bauch ist, ob es so gedacht ist
46 oder ob es zufällig so passiert ist. Aber es ist ja so, das man nach einer Geburt noch
47 ein Bäuchlein hat (auflachen). Ja, also es fehlt das Kind auf dem Bild. Ja, wo ist
48 es?(...) Ja, ich weiß nicht was passiert ist, es ist nicht da. Aber wenn ich weiter
49 schaue, dann sehe ich eine kleine Wiege, eine Schale. Und ich denke, da liegt das
50 Kind drin. Die Eltern schauen auch sehr traurig. Es ist ein Kreuz dabei, was auch
51 heißt für mich, es ist gestorben das Kind. Aber die Wellen haben auch was für mich
52 tröstliches in dem Moment. Es hat so etwas Getragenes. Vielleicht ist es auch ein
53 kleines Boot, ich könnte es mir vorstellen, dass sich die Wellen so zuordnen können,
54 das es vielleicht wie getragen wird(.), wohin schwimmen kann. Auf alle Fälle hat es
55 etwas Getragenes für mich. Ja, das ist ersteinmal das Erste was ich dazu sagen
56 kann.

57

58 M: Vielen Dank. Und noch mal, du hast das schon so bisschen beschrieben, aber

59 von den Bildelementen auch: Wie siehst du die in Beziehung? Also auch, es können
60 einzelne Bildelemente vielleicht nah beieinander sein, aber vielleicht auch, ähm, ja
61 sind die auch in der ersten Bildhälfte und in der vierten Bildhälfte zusammen. Ja,
62 weiß ich nicht. Ja, dahingehend noch einmal meine Frage: Wo siehst du
63 Bildelemente auch noch mal in Beziehung?
64 I:(..) Also kommt mir jetzt erst einmal sofort der Wagen und die Wiege. Also für das
65 Kind der Platz, das entweder in dem Wagen geborgen sein und lebend und oder
66 diese Variante des gestorbenen Kindes in der kleinen Wiege. Also von dem Element
67 ist es sehr ähnlich: diese behütete Schale und ich finde auch die Beiden, die Eltern,
68 das das auch eine sehr ähnliche(..)ja irgendwie sehr ähnlich aussieht. Die Beiden,
69 wo sie einfach von der Stimmung anders wirken(...)
70 Du hast auch nach der Dichte gefragt, also was dichter zusammen liegt? Hab ich das
71 richtig verstanden oder?
72
73 M: Also sozusagen, eigentlich schon so wie du es beantwortest hattest. Du hast jetzt
74 zum Beispiel diese zwei Formen in Beziehung gesetzt, also die sind ja jetzt auch
75 nicht sehr nah, sozusagen räumlich auf dem Bild gesehen, beieinander. Genau.
76
77 I: Und was mir noch auffällt ist, das ist das einzige Bild, wo sie Füße hat(.),die(.),also
78 ich sehe es als Füße, das es da Füße gibt. Ich weiß nicht, ob es beabsichtigt ist, aber
79 es fällt mir gerade auf. Also es würde passen zu dem...zu diesem Gefühl, da ist
80 gerade etwas sehr Schönes passiert und das gibt mir auch Halt und Sicherheit
81 vielleicht auch ein Stück. Und da ist ein Kind da. Es ist gut gegangen alles. Ja es ist
82 einfach so als wenn sich das Bild in zwei Varianten ((Türklingeln)), in die
83 Wunschvariante und tatsächlich eingetretene Variante. Ja, ich meine, ich hab es ja
84 gehört, dass es eine stille Geburt war vorher. Von daher ist es mir auch schon klar,
85 das ist jetzt wie ein Wunschteil und ein realistischer Teil.
86
87 M: Und wie machst du das fest, dass es auch ein Wunschteil ist(.), also am Bild?

88

89 I: Es ist zarter gemalt in der Farbigkeit((Stimmen im Hintergrund)). Das ist eher wie
90 so eine(.)es hat eher so etwas Verschwommenes. Da muss man schon genauer
91 hinschauen. Deshalb ein Stück und weil es hier nicht der Fall ist, also hier ist es
92 deutlicher. Da ist das Kind, die Schale(...)

93

94 M: Und gibt es sonst, von der Farbe, du hast es ja gerade angemerkt, etwas oder
95 von den Linien, (..)ja, was dich(.)was dir auffällt?

96

97 I: Mir fällt noch auf, das dieser Boden hier, der für mich auch ein Stück tragend ist,
98 auch Realitätsbezogen, da es da hier wie eine Linie nach hier oben gibt in dieses
99 (stocken), ja, es ist eher(.)das hat für mich eher mit Wunsch zu tun. Ja so in der
100 Weite. Ja so eine Struktur, die nicht so fest ist durch die Linien, die so hoch gehen.
101 Das könnte ich da auch hineinlesen oder herauslesen ein Stück. Ja(..). Interessant
102 ist natürlich auch diese Linie, diese Grundlinie, die hier so ist: Auf dem alles
103 sozusagen steht: diese Geschichte, die in die oder die Richtung geht(...) Und da ist
104 diese kleine Wiege, die liegt ja auf der Linie nicht, die ist sozusagen wie ein
105 Stückchen reingelegt, also deshalb auch so ein Stück...die wird auch gehen, fühlt
106 sich so an für mich.

107

108 M: Mmh.

109

110 I:Mh(...)Mh. Frag ruhig weiter.

111

112 M und I:(lachen)

113

114 M: Und so von, genau von(..)von(.), ah jetzt weiß ich, was ich fragen wollte: Fallen dir
115 noch Kontraste auf?

116

117 I: (...) Das Dach vom Haus ist noch sehr stark als Kontrast(.)gemalt.

118

119 M: Also farblich gesehen oder durch was setzt sich der Kontrast?

120

121 I: Farblich, aber auch in der Stärke der Linie. Das Dach steht ja eigentlich für die
122 Zukunft, für mein Gefühl so(..). Also es hat vielleicht auch etwas mit einer Hoffnung
123 hier zu tun. In der großen Hoffnung, dass da(.)es ist ja auch ganz stark in dem
124 zentralen Bild, das das alles gut geht, das es das beschützte Haus ist. Das hat ja
125 etwas von Schutz, ähm, das der Weg gut gehen wird. Ja es ist vielleicht nicht nur
126 Hoffnung, sondern es ist ja in der Schwangerschaft auch ein Gefühl von Vertrauen
127 und Sicherheit, wenn einem noch nicht viel passiert ist, geht man glaube ich, sehr
128 davon aus, dass das alles gut wird. Also deshalb fühlt sich das hier in dem Haus(.)
129 sehr schön und stabil an. Ja! Es wird gut gehen. So ist es hier noch da. (...)

130

131 M: Gibt es noch einen anderen Kontrast?

132

133 I: Den habe ich vorhin schon gesagt. Das finde ich stark: Den Kontrast der beiden
134 Eltern, die hier den Kontrast haben und die hier, die in Gedanken eher weiterziehen
135 oder im Bild der Hoffnung hier zu sehen sind, des Lebens miteinander (zeigt auf
136 vierte Bildhälfte). Das ist ein starker Kontrast. Also die Realität hat etwas Starkes, im
137 Kontrast zu hier. Obwohl ich das mit dem Kinderwagen doch auch ziemlich kräftig
138 finde. Das kann ich irgendwie schwer einordnen, dass der auch so stark ist. Vielleicht
139 ist es auch der Wahnsinnswunsch, warum ist es vielleicht auch eine Wiege, ein Boot
140 oder Wiege geworden und nicht dieser Kinderwagen, wo das Kind geborgen liegt:
141 Diese zentrale vielleicht auch. Aber das etwas realitätsbezogenes für mich. Das ist
142 so, das war der Ausgangspunkt, wir hoffen, dass alles gut geht, wir sind da und wir
143 sind geschützt, behütet und dann, das ist die Realität und das Andere hat so eine
144 Zartheit., so eine(..)ja(..), Verletzbarkeit(.), also dieser Traum eher.

145

146 M: Das heißt auch, dass das Bild für dich in der Mitte losgeht, also es würde gar nicht
147 im ersten Bild, also Teil sozusagen, beginnen, sondern im zweiten Teil? Ja, wenn(.)
148 gerade, wenn sich auch eine Handlung durch das Bild zieht, dann setzt die Handlung
149 bei dir in der Mitte an?

150

151 I: Ja, das hat mich eigentlich zentral gleich angezogen. Ich hab das Andere zwar
152 auch wahrgenommen, aber es war sofort mein Gefühl: das da ist das Haus, das
153 Behütete, das Beschützte, hier geht es los, äh, also das ist das Zentrum und dann(..)
154 Es ist interessant noch mal, weil der Teil größer ist(deutet auf die dritte und vierte
155 Bildfläche). Nein. Es ist genauso gleich. Das Haus steht ja nicht in der Mitte(M mmh)
156 dieses Bildes. Darauf wolltest du vielleicht auch noch einmal heraus, oder?

157

158 M und I: (lachen)

159

160 M: Nein, ich finde es einfach nur interessant. Weil normalerweise für mich würde es
161 hier (zeigt auf die erste Bildhälfte) losgehen und ich finde es einfach interessant,
162 dass es für dich in der Mitte anfängt, (I mh, MH) also das dein Blick erst einmal
163 darauf fiel und jetzt hab ich mich auch gefragt, du hast jetzt auch immer so
164 gesprochen, wenn ich jetzt auch so eine Handlung herauslesen kann, das es da
165 (deutet auf die mittlere Bildfläche) losgeht und entweder es geht zurück oder eher
166 nach vorn.

167

168 I: Naja, ich weiß jetzt von dir, dass die Frau aus deiner Erfahrung wieder schwanger
169 war, da kommen jetzt natürlich meine Gedanken dazu. Wenn ich ganz ganz frei
170 darauf geguckt hätte. Ganz frei, ohne zu wissen, dass es eine stille Geburt war, dann
171 kann ich mich noch einmal so einfühlen: Der Anfang war der Tod des Kindes.

172

173 M: Ja.

174

175 I: In der bildnerischen Geschichte so, wie ich das sehe, ist der Tod des Kindes, die
176 Eltern sind sehr traurig, fühlen sich vielleicht ein Stück getragen, gehen den Weg.
177 Vielleicht noch ein Stück. Sehr realitätsbezogen auch gemalt oder auch von den
178 Konturen, äh, gehen ihren Weg miteinander, auch miteinander oder sind auch dicht
179 beieinander. Und dann kommt vielleicht noch einmal so etwas wie ein Segen. Da
180 kommt noch einmal ein neues Leben, so könnte man das auch interpretieren, ähmh,
181 und da ist Freude da(..). Und die wage Hoffnung darauf: irgendwann bin ich Mutter
182 mit dem Kinderwagen da und dann sind wir eine Familie. Aber dann ist das erste
183 Kind ja auch nicht mehr spürbar in der Geschichte, weil dann ist es schon gegangen.
184 Ja, es ist auch möglich, es so zu sehen, aber mich hat es zentral zu dem gezogen.
185
186 M: Ja. Spannend.
187
188 M und I: Ja
189
190 M: Schön.
191
192 I: Mh.
193
194 M: Und wenn du dich in eine der Personen hineinversetzen magst, (I mh)
195 dann(.), was würdest du aus der Person heraus fühlen und welche Gedanken würden
196 dir kommen. Es ist auch egal welche Person. Vielleicht Eine, die dich (I mh) anzieht.
197
198 I:(..) Das ist so bisschen die Frage, ob ich bei dem bleibe vom Anfang. Von dem(..)
199 weil das spielt ja im Prinzip das nächste Kind noch keine Rolle. Das ist ja schon
200 ziemlich wichtig. Weißt du.
201
202 M: ja!
203

204 I: (Setzt zu sprechen an)

205

206 M: Also vielleicht mit der Variante, wie es sich für dich gut anfühlt.

207

208 I: (...) Interessanterweise geht mein Blick gar nicht zu den Erwachsenen. Irgendwie
209 zu dem Kind. Zu dem Kind, was(...)möglicherweise jetzt geboren wird. Ich lass es
210 jetzt mal so, als wäre es die neue Schwangerschaft. Die Hoffnung. Das Kind, was in
211 dem Wagen liegen wird(.), es wird immer ein Geschwisterkind haben, dass
212 gestorben ist und wenn ich mich in das Kind so hineinfühle.(.)(Luft holen), dann
213 würde ich dem Kind (.) sehr wünschen, dass das Geschwisterchen immer einen Platz
214 hat in dem Leben, in der Familie und das sich das nicht irgendwie vermischt
215 miteinander: Das Leben der beiden Kinder, weil es ja doch sehr dicht beieinander ist.
216 Ich weiß es nicht ganz genau, aber ich kann es mir vorstellen, dass es relativ dicht ist
217 und das es nicht einfach ist von den Gefühlen der Mutter und auch für den Vater. Das
218 da Jedes seinen Platz bekommt und seinen Raum. Die Trauer und auch wieder das
219 Leben, das kommt. Das ist ein großer Balanceakt der Eltern, glaube ich. Und ich
220 wünsche diesem Kind das die Eltern sich wirklich für jedes Kind gut den Raum
221 nehmen können. Für die Trauer und für das, was geboren wird (..) ja, möglichst
222 wenig von der Trauer in sich haben, also wirklich ihren zugeordneten Platz kriegt,
223 also das das Kind nicht so übergestülpt bekommt und das es, wenn ich es so richtig
224 sehe so, entspannt und glücklich neben den Eltern laufen kann, so wie es in dem
225 Bild zu sehen ist. Das würde ich dem Kind sehr wünschen (M mh) Es hat mich jetzt
226 doch angezogen, zu dem neuen Kind jetzt zu gehen. Da war ich jetzt sozusagen in
227 dieser zweiten Variante. Ja.

228

229 M: Kannst du auch(.), vielleicht hast es auch schon gesagt, (.) aber gibt es ein Gefühl
230 für dich, wo du in dem Bild wie in eine Bewegung kommst?

231

232 I: So richtig körperlich jetzt?

233

234 M:Mmh.

235

236 I:(...) Ich glaub ich muss mich da entscheiden jetzt. Die zwei Varianten machen mich
237 jetzt so ein bisschen, (..) weil weißt du, am Anfang habe ich ja auch so gefühlt, das
238 Kind ist gestorben und das Kind ist erst einmal ein Stück zur Seite geschoben mit
239 DIESEM Leben dieses Kindes. Es hatte erst einmal so einen Abschied, das ganz
240 zarte Gehen.

241

242 M: Ich wollte dich da gar nicht in eine andere Richtung umpolen, entschuldige.

243

244 I: (sanftes auflächeln)

245

246 M: Also bleib gern bei der ersten Variante beziehungsweise, vielleicht musst du auch
247 gar nicht im Hintergrund haben, welche Geschichte steckt darin, sondern nur wenn
248 du das Bild jetzt ansiehst, wo du so ein Gefühl hast hier, da bewegt mich auch
249 etwas(.), da ist so eine Bewegung im Bild.

250

251 I: (.....). Ich mach jetzt mal ganz spontan zu diesem Kind (deutet auf das
252 schalenförmige Bildelement)(.) nicht bewusst jetzt dieses gehen lassen (nach unten
253 ausgerichtete öffnende Handgeste), ich sag das Wort fallen lassen, gehen lassen
254 nicht, weil ich da auch so nicht mag. Aber ich nehme es zu mir, es ist da und die
255 andere Hand ist für das nächste Kind auch da. Das nehme ich genauso zu mir, ich
256 muss nichts lassen. Es ist ist so eine Geste dafür und dafür(Gesten mit zwei Armen).
257 Das ist beides da. Ja.

258

259 M. Schön(.) Schön, dass du auch das gleich so körperlich in eine Bewegung gesetzt
260 hast (Lachen in der Stimme).

261

262 I: Mh. (...)

263

264 M: Und gibt es, also gibt es etwas, vielleicht auch noch mal irgendwie einen Punkt(.),
265 was deine Aufmerksamkeit(.), ja weckt oder auch beeindruckt?

266

267 I: Ja, da gibt es ein paar Sachen. Also dieses Kleidchen, was es hier gibt nur
268 einmalig(lacht). Da hab ich so eine Frage, sozusagen, warum(lacht) ist sie hier
269 angezogen, vielleicht?(lachen) Oder ich nehme es einfach wahr. Oder da hat hier,
270 das hab ich vorhin auch schon einmal überlegt, etwas von einer Schnecke, finde ich:
271 dieser Wagen. Also so als würde es da nach innen gehen und darin auch so ein
272 Stück Geheimnis sein. (...) Und die Frage des wohins vielleicht noch. Wo ist es. Wo
273 steht es hier (deutet auf Schale). Steht es? Liegt es auf dem Wasser. Also da ging
274 vorhin meine Aufmerksamkeit hin.

275

276 M. Ja.

277

278 I:(..) Hier stelle ich mir die Frage eigentlich nicht bei dem Kleidchen. Es hat etwas von
279 Schmuck und schön.(lachen) Das passt ja auch gut zum Wagen. Und
280 Schuhchen(lacht). (...) Ja, das ist schon interessant hier, das sich das hier
281 hineinwindet(deutet auf Kinderwagenschale). Ein Stück ins Verborgene.

282

283 M: (..) Ein Stückweit um bei dem Bild zu bleiben, aber vielleicht auch ein Stück
284 wieder auch was die Handlung an sich für dich erzählt hat, wegzugehen, meine
285 Frage, ob das Bild eine Erfahrung bei dir weckt?(.) Oder ob es vielleicht auch ein
286 Element gibt, was(..)was irgendwie, ja(.), was dich auf eine Erfahrung von dir auch
287 aufmerksam macht.

288

289 I: (...23 sek). Ja, da fallen mir tausend Dinge ein. Ist ja klar. Weil die Geschichte ist ja
290 auch so eingebrannt(durchatmen). Aber so, das zieht mich hier schon so an: Die

291 Beiden. Denn sie haben ein sehr aufrechtes Stehen (zeigt auf Figuren in erster
292 Bildfläche). Die könnten auch so geknickt dahocken, aber die stehen. Und für mein
293 Gefühl auch sehr (ziehendes Atmen)sehr klar im Bild. Und ja, da kommen auch
294 Erinnerungen, was das auch bedeutet hat, dieses sich Hinstellen und aus dem zum
295 Teil auch erst einmal verstecken heraus, und weil man sich auch gar nicht vorstellen
296 kann wieder zu stehen im Leben (atmen). Und über die Zeit wieder, ich hab das so
297 benannt, das ist so wieder laufen lernen, als wäre das alte Leben nicht mehr da: Die
298 Erinnerung daran, wie man Gehen kann, bestimmte Wege, mit bestimmten
299 Menschen umgehen kann, mit sich umgehen kann. Das ist ein ganz weites Feld. Und
300 trotz allem (.) irgendwann wieder läuft, aber anders. So als wenn man das müsste
301 wieder neu lernen. Weil die Fortbewegung oder diese Art sich zu bewegen, wie man
302 es anfühlt innerlich und auch das Äußere, das (unvers.) von einem, dieses Anders,
303 es hat sich verändert. Und das ist eben auch nicht, dass es schnell geht. Ja,
304 eigentlich freue ich mich, dass ich die Beiden so sehe, dass die im Bild so stehen.
305 Sie haben etwas tänzerisches sogar (lachen). Ja, weil manchmal ist es auch wichtig,
306 sich selber auch wieder so aufzurichten und ein Stückchen auch wieder stolz auf sich
307 zu sein, was man da auch so jeden Tag schafft in dem Weitergehen. Und ohne
308 diesen Ausblick zu haben, da kommt vielleicht noch etwas Schönes, weil das ist erst
309 einmal wie verstellt. Das hat mich bei diesem Bild jetzt erinnert.(...)
310 Und kann ich noch was?
311
312 M: Ja, na klar.
313
314 M und I:(lachen)
315
316 I:(atmen) Bei dem kleinen Boot. Oder was das ist. Das erinnert mich daran, weil wir
317 unserer C. eine Wiege gebaut haben, das ein Freund von uns gemacht hat. Weil
318 mein Gefühl war irgendwie, in einen Sarg, da kann ich ein Kleinkind nicht legen
319 irgendwie, da hat sich alles gestäubt. Dann hab ich mir so gedacht, ich habe C.

320 noch nie in diesem kleinen Leben wiegen können in einer Wiege und da hab ich
321 dann eine Wiege mit meinem Mann zusammen bauen lassen von einem Freund.
322 Und die Wiege ist dann auch in die Erde gekommen. Und die haben wir auch noch
323 bemalt mit den Kindern schön mit Symbolen, die uns wichtig waren. Ja (..) das
324 erinnert mich ein Stück daran (lächeln)
325 (einatmen)(..) Und ich weiß auch noch, dass wir viel fröhlicher waren als alle anderen
326 Menschen, die da waren zur Beerdigung, weil wir schon ein ganzes Stück gegangen
327 sind in den Tagen miteinander und diesem Fühlen von C. ist jetzt ohnehin nicht mehr
328 leiblich hier da, die ist einfach schon auf dem Weg. Das haben wir alle gefühlt und
329 dadurch war es wirklich anders und wir haben gemerkt, dass die anderen Leute die
330 kamen, die musste ich fast trösten, das war verrückt (.). In dem Moment der
331 Beerdigung. Dann kamen auch wieder andere Zeiten.
332
333 M:Mmh
334
335 I:Ja.
336
337 M:(...) Ja danke für das Teilen (lächeln)
338
339 I:(Lächeln)
340
341 M: Vielleicht nur noch so als Abschlussfrage, wenn du jetzt noch einmal so ganz frei
342 assoziieren darfst und noch mal so ganz wilde Gedanken da rein bringen darfst,
343 sozusagen (I (lacht)), was würde dir da jetzt durch den Kopf gehen?
344
345 I: Wild und frei. Schön.
346
347 M und I: (lachen)
348

349 I: Guck ich jetzt noch mal (...). Ach, ganz spontan sag ich da gleich den Zweien: Lasst
350 es ziehen! Es geht seinen Weg! Ob es wieder kommt oder nicht, das wissen wir alle
351 nicht, wie es sein wird (tiefes ausatmen) Lasst es ziehen, auch wenn es weh tut. Es
352 ist bei euch. Tief im Herzen. Und es fühlt sich gar nicht so schwer an gerade. (...)Und
353 BEI dem Bild (aufglucksen) würde ich ja sagen, das da (deutet auf die zwei Figuren
354 in der ersten Bildhälfte), da spricht mich so sehr das Graziile an, weil die haben
355 wirklich etwas Tänzerisches. Macht was Schönes! Tanzt miteinander! Macht
356 irgendetwas, was ihr gern macht in diesem Leben und schiebt das nicht auf
357 irgendwo raus, macht es jetzt!(schnauben) Ja, trotz Trauer, trotz allem Schweren!
358 Weil es ist immer wichtig auch das Andere zu fühlen. Das Leben! (langes einatmen)
359 Ja. Und, ah, was mich so angezogen hat vorhin, da kommt dieses, noch mal dieses
360 Gefühl: was ist denn da drin(.) in dem Wagen? In der Schnecke, was sich da so
361 hineinarbeitet? Das ist ein Geheimnis. Auch der Tod ist ein großes Geheimnis. Und
362 ein Stück bleibt uns Gott sei Dank verborgen, denn ich bin dankbar, dass man nicht
363 alles knacken kann und nicht alles herausfinden kann auf dieser Welt. Es bleibt ein
364 Mysterium, ein Geheimnis und das ist auch heilig. Und das ist auch gut so. Und wir
365 können nicht alles verstehen. Wichtig ist, dass wir fühlen, denke ich, aber verstehen
366 können wir nicht alles. (Durchatmen)(...) Naja (....)Ja!(..) Ich denke sehr und ich
367 denke, das ist auch durch mich sehr durchgegangen, dieses warum, warum passiert
368 mir das? Und diese Frage kommt ja allen Eltern irgendwie. Aber, das hat so etwas
369 von, ja, von: mach was damit! Also ich hab es richtig erlebt: Eine Öffnung in meinem
370 Herzen, als Charlotte gestorben ist. Ich hab richtig das Gefühl gehabt, ich kann da in
371 meine Seele blicken. Ich bin da auch richtig erschrocken, aber es ist passiert und das
372 ist so etwas Besonderes(..). Und es ist schade, wenn man so etwas nicht, als etwas
373 Besonderes auch nehmen kann im Leben, wenn es nicht so ist. Ich wünsch es
374 eigentlich Jedem, dass es über die Zeit des Weges wie so ein Zugang zu sich selber,
375 der vielleicht durch dieses krasse schlimme schmerzhaftes Ereignis möglich ist. Da
376 liegt so viel drin. Das Wort Chance ist vielleicht immer wieder genutzt darin, aber ich
377 nehme es trotzdem mal an der Stelle. Es liegt einfach ganz viel drin. Und es liegt an

378 einem selber, was man da so macht damit und (..) ja man kann auch viel Stärke
379 damit erfahren auf dem Weg (...). Ja und ich ermuntere eigentlich immer sehr dazu,
380 diese Öffnung, die sich im Herzen so, ich erlebe es bei den Menschen in der
381 Begleitung ja auch, wie offen das Herz ist, wie offen gerissen auch so durch die
382 Wunde. Und das das auch der Punkt ist, wo auch tatsächlich, ja, die Heilung auch
383 passierte mit sich selber. Denn die Geschichte ist ja auch vorher schon da, vor der
384 Trauer. Denn man hat ja noch seine Lebensgeschichte. Da ist immer eine Wunde da
385 und man kommt irgendwie heran dadurch-glücklicherweise, wenn man das schafft.
386 Ja. Und das ist auch ein Weg. Aber ich denke, das Ja sagen dadurch, zu dem
387 Weg(.), das ist, ja, da kommt keiner darum herum, da kann man sich entscheiden.
388 Ja, das lass ich jetzt mal so stehen. Ja, das ist gut.
389
390 M: Ja, vielen vielen Dank (I Ja) für die Worte und das Teilen- das offene Teilen“
391
392 I: Na das ist für mich auch ein Geschenk, wenn ich das kann. Den Raum so habe ich
393 auch nicht so oft. Das hat mir Spaß gemacht.
394
395 M:(Lachen)

Anleitung der Poetry-Voiced-Research für die Interviewpartnerin:

Für den poetischen Text, wäre es für mich interessant, wenn du mit einer Brille auf das Gesagte im Transkript schaust. Und zwar mit der Brille, was du im Gespräch am Bild und damit das Ereignis eines Paars und dessen Verlust eines Kindes wahrgenommen hast.

1 Dafür streiche beim Lesen Worte, Wortgruppen oder Sätze an, bei denen deine Aufmerksamkeit hängen bleibt. Sei dabei ganz frei und spontan. Es gibt keine Begrenzung, wie viel du kennzeichnest.

2 Wenn du einmal komplett den Text durchgegangen bist, dann gehe in eine Reduktion deiner Auswahl. Wähle dafür ca. 10-15 der markierten Worte/Wortgruppen oder Sätze aus und schreibe sie auf ein extra Papier.

3 Im folgenden Schritt schreibe ein kleines Gedicht, Elfchen oder Text, in denen die 10 Worte/Wortgruppen/Sätze integriert werden.

Wenn du noch Fragen hast, dann melde dich gern bei mir.

Ich werde auch einen kleinen Text aus dem Transkript schreiben.

Ich fände es schön, wenn wir uns danach noch einmal im Hospiz treffen würden, um unsere Texte miteinander zu teilen.

A 8 Dokumentarische Bildanalyse

Siehe Bucheinband

A 9 weiße Papiere

Siehe Bucheinband