



Hochschule für Bildende Künste  
Dresden

Hochschule für Bildende Künste Dresden  
Studiengang KunstTherapie

Diplomarbeit

**Gesten des Kontakts:**

**Plastische formbare Materialien als Handlungsimpuls in der  
Kunsttherapie am Beispiel von schwarzem Ton**

Erstprüferin: Prof. Christina Beifuss

Zweitprüferin: Prof. Dr. Alexandra M. Hopf

Vorgelegt von

**Katarína Dubovská**

Matrikelnummer: 50011472

SoSe 2026

Dresden, den 21. Juli 2026

## **Abstract**

Die vorliegende Arbeit untersucht, wie sich Gesten des Kontakts im Umgang mit schwarzem Ton zeigen, wie sie beschrieben werden können und welche Anschlussmöglichkeiten sich daraus für die Kunsttherapie ergeben. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass materialbezogene Handlungsvollzüge in der kunsttherapeutischen Forschung in ihrem konkreten *Wie* bislang nur begrenzt erfasst werden. Untersucht wurden zwei etwa zwanzigminütige Videoaufnahmen aus einem künstlerisch-forschenden Ausbildungskontext der Kunsttherapie zum Thema *Körper*. Das emergente, qualitative und phänomenologisch orientierte Vorgehen umfasste eine Videoanalyse, in deren Verlauf Feldpartituren, sensibilisierende Beschreibungsdimensionen, ein vorläufiges Kategoriensystem sowie exemplarische Feinanalysen entwickelt wurden. Ein begleitendes Forschungstagebuch dokumentierte den Prozess und bildete zugleich einen ästhetisch-reflexiven Erkenntnisraum. Die Ergebnisse zeigen Gesten des Kontakts als wiederkehrende und variierte, zeitlich-prozessuale, relationale und räumliche Handlungsvollzüge im Kontakt mit plastisch formbarem Material. Ihre Beschreibung erforderte intermediale Zugänge. Für die Kunsttherapie ergeben sich Impulse zur differenzierten Wahrnehmung und Beschreibung materialbezogener Handlungsvollzüge sowie deren weiterer Erforschung mit emergenten und kunstbasierten Zugängen.

## **Keywords:**

Kunsttherapie, Gesten, Verkörperung, implizites Handlungswissen, Ton, Phänomenologie

## Inhaltsverzeichnis

|          |                                                                                                         |           |
|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b>Einleitung / Begründung der Themenwahl</b>                                                           | <b>6</b>  |
| 1.1      | Ausgangspunkte                                                                                          | 6         |
| 1.2      | Anschluss, Relevanz und Ziel der Arbeit für die Kunsttherapie                                           | 7         |
| 1.3      | Verortung der eigenen Forschungshaltung                                                                 | 8         |
| <b>2</b> | <b>Kunsttherapeutischer Forschungsstand</b>                                                             | <b>10</b> |
| 2.1      | Plastische formbare Materialien in der Kunsttherapie                                                    | 11        |
| 2.2      | Ton als plastisches formbares Material in der Kunsttherapie                                             | 13        |
| 2.2.1    | Ton als Material                                                                                        | 14        |
| 2.2.2    | Methoden, Interventionen und Ansätze unter Einbezug von Ton                                             | 15        |
| 2.2.3    | Empirische Studienlage zur Arbeit mit Ton in der Kunsttherapie                                          | 16        |
| 2.3      | Exkurs: Gestenforschung                                                                                 | 20        |
| <b>3</b> | <b>Theorien und Konzepte: Leibphänomenologische Perspektiven auf Geste und Materialkontakt</b>          | <b>20</b> |
| 3.1      | Schlüsselbegriffe: Geste, Kontakt und Handlungsimpuls                                                   | 21        |
| 3.2      | Leib, Körper und Verkörperung: Wahrnehmung und Bewegung als Einheit                                     | 22        |
| 3.3      | Ästhetische Erfahrung und ästhetische Reflexion                                                         | 25        |
| 3.4      | Implizites Wissen und Handlungswissen in der Kunsttherapie                                              | 26        |
| 3.5      | Material Agency und Eigengesetzlichkeit des Materials Ton                                               | 27        |
| 3.6      | <i>Wahrnehmen, Handeln und Reflektieren mit Kunst:</i><br>Die phänomenologische Kunsttherapie nach Hopf | 28        |
| 3.7      | Ergänzende Perspektive: Arbeit am Tonfeld nach Deuser                                                   | 30        |
| 3.8      | Zusammenfassung: Theorien und Konzepte für Gesten des Kontakts                                          | 31        |
| <b>4</b> | <b>Fragestellungen</b>                                                                                  | <b>32</b> |
| <b>5</b> | <b>Methodik und Begründung der Methodenwahl</b>                                                         | <b>32</b> |
| 5.1      | Forschungsdesign: emergent, qualitativ, phänomenologisch orientiert                                     | 33        |

|           |                                                                                                |           |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 5.2       | Datengrundlage _____                                                                           | 34        |
| 5.2.1     | Videomaterial aus künstlerischer Forschung <i>Sich von innen her ertasten</i> _____            | 34        |
| 5.2.2     | Forschungstagebuch als Prozessdokumentation und<br>Raum ästhetischer Reflexion _____           | 36        |
| 5.3       | Datenauswertung _____                                                                          | 37        |
| 5.3.1     | Phänomenologisch orientierte qualitative Videoanalyse _____                                    | 37        |
| 5.3.2     | Auswertung des Forschungstagebuchs _____                                                       | 43        |
| 5.4       | Gütekriterien und Qualitätssicherung _____                                                     | 45        |
| <b>6</b>  | <b>Ergebnisse _____</b>                                                                        | <b>45</b> |
| 6.1       | Prozessbezogene Ergebnisse aus dem Forschungstagebuch _____                                    | 46        |
| 6.2       | Kategoriensystem der <i>Gesten des Kontakts</i> _____                                          | 55        |
| 6.3       | Exemplarische Verdichtungen ausgewählter Feinanalysen _____                                    | 59        |
| <b>7</b>  | <b>Diskussion _____</b>                                                                        | <b>63</b> |
| 7.1       | Rückbindung an die Forschungsfragen _____                                                      | 63        |
| 7.1.1     | Wie zeigen sich Gesten des Kontakts im Umgang mit schwarzem Ton? _____                         | 63        |
| 7.1.2     | Wie können diese Gesten des Kontakts beschrieben werden? _____                                 | 67        |
| 7.1.3     | Wie lassen sich die gewonnenen Einsichten auf den Kontext der<br>Kunsttherapie beziehen? _____ | 72        |
| 7.2       | Methodische Reflexion und Limitationen _____                                                   | 76        |
| 7.3       | Nutzen für die kunsttherapeutische Forschung und Praxis _____                                  | 80        |
| <b>8</b>  | <b>Fazit und Ausblick _____</b>                                                                | <b>82</b> |
| <b>9</b>  | <b>Literaturverzeichnis _____</b>                                                              | <b>85</b> |
| <b>10</b> | <b>Abbildungsverzeichnis _____</b>                                                             | <b>90</b> |
| <b>11</b> | <b>Tabellenverzeichnis _____</b>                                                               | <b>90</b> |
| <b>12</b> | <b>Anhang (separater Band) _____</b>                                                           | <b>91</b> |
| <b>13</b> | <b>Eigenständigkeitserklärung _____</b>                                                        | <b>92</b> |



*Abb. 1: Sich von innen her ertasten  
Videostill aus 2-Kanal-Videoarbeit, je ca. 20 Min. im Loop ohne Sound  
Marieke Burghardt & Katarína Dubovská, 2025*



*Abb. 2: Sich von innen her ertasten Ausstellungsansicht beim  
Sommerrundgang des Aufbaustudiums KunstTherapie zum  
Thema Körper, HfBK Dresden, Fakultät II.  
Foto: Thea Rühling, 2025*

# **1 Einleitung / Begründung der Themenwahl**

## **1.1 Ausgangspunkte**

Wenn Hände formbares Material berühren, ereignet sich etwas. In meiner künstlerisch-explorativen Praxis als Bildende Künstlerin erlebe ich im Kontakt mit plastischem formbarem Material Selbstkontakt und zugleich Beziehung zur Welt. Während mich ein spezifisches Material zu tastenden, formenden und modulierenden Bewegungen einlädt und in dieser wechselseitigen Bezugnahme selbst antwortet, erlebe ich mich zugleich handelnd, gestaltend, wirksam und verortet. Diese Erfahrung ist auch für kunsttherapeutische Prozesse und für mich als werdende Kunsttherapeutin bedeutsam. Menschen suchen in seelischen Krisen Unterstützung, weil sie sich im Kontakt zur Welt und zu sich selbst nicht (mehr) sicher oder innerlich blockiert erleben. Kunsttherapeutische Settings eröffnen die Möglichkeit, über ästhetische Materialerfahrung Schritte hin zu Selbstwahrnehmung, Handlungsfähigkeit und Selbstkontakt zu erproben. Berührung des Materials und Berührt-Sein vom Material können dabei zu einer zentralen Erfahrung werden, in der sich Selbst- und Weltbezug leiblich vertiefen und Veränderungsimpulse angestoßen werden.

Im Rahmen des Moduls *Künstlerische Forschung* zum Thema *Körper* im Aufbaustudium Kunsttherapie an der HfBK Dresden mit Schwerpunkt eines kunstbasierten, intermedialen und phänomenologischen kunsttherapeutischen Ansatzes entwickelte ich gemeinsam mit meiner Kommilitonin Marieke Burghardt die Zweikanal-Videoinstallation *Sich von innen her ertasten*, in der Nahaufnahmen unserer Hände in Interaktion mit schwarzem Ton vor schwarzem Grund zu sehen sind und entsprechend der technischen Bedingungen wie freigestellt und fokussiert erscheinen (Abb. 1, Abb. 2). Über die Zeit entwickelte sich beim Betrachten durch die Reduktion für mich ein seltsames Erleben von Vertrautheit bei gleichzeitiger Fremdheit, und das Tasten der Hände erschien mir als Form wissenden Eigenlebens. In Gesprächen im späteren Ausstellungskontext beschrieben Besuchende beim längeren Betrachten der tastenden, suchenden Bewegungen eine zunehmende innere Ruhe, ein Gefühl von Verbundenheit und ein eigenes Berührt-Sein – Erfahrungen, die an Momente therapeutischer Situationen erinnern. Zugleich fiel mir

in meinen klinischen Praktika während des Studiums auf, dass plastische formbare Materialien vergleichsweise selten eingesetzt werden und kunsttherapeutische Interventionen sowie Forschungsstudien im konkreten *Wie* materialbezogener Vollzüge häufig unscharf bleiben.

## **1.2 Anschluss, Relevanz und Ziel der Arbeit für die Kunsttherapie**

Aus diesen persönlichen, künstlerisch-forschenden und klinischen Erfahrungen heraus entstand das Anliegen der Diplomarbeit, *Gesten des Kontakts* im Umgang mit plastischen formbaren Materialien – exemplarisch am schwarzen Ton – genauer zu untersuchen. In dieser Arbeit werden Gesten in einer ersten Arbeitsdefinition als leiblich-somatische Körperbewegungen verstanden, deren Sinn im *Wie* des Vollzugs selbst liegt. Im Fokus stehen händische taktil-kinästhetische Gesten des tastenden und formenden Umgangs mit Ton, in denen sich im Kontakt mit dem Material leiblich-somatische Prozesse vollziehen. Dabei wird das plastische formbare Material zunächst als äußerer Stimulus im Sinne einer Einladung verstanden, innere Impulse in handelnde und sich dadurch zugleich zeigende und beschreibbare Antwortweisen zu übersetzen. Die substanziellen primären Materialeigenschaften des Tons zeigen sich dann als Antwort- und Strukturierungsweisen (z. B. Widerstehen, Nachgeben, Wölben), die wiederum das *Tun im Vollzug* mitformen und wieder als Impuls aufgenommen werden können. Mit ihrem Fokus auf das konkrete *Wie* materialbezogener Vollzüge schließt die Arbeit an Elbings (2020) Forderung an, kunsttherapeutisches Handeln stärker in seiner Performanz, also in seinem konkreten Tun, wissenschaftlich zu erfassen. Zugleich knüpft sie an Völkers (2018) Verwendung des Gestenbegriffs als Beobachtungszugang zum Gestaltungsprozess an. Ziel ist es, das *Wie* dieser Bewegungen auf Grundlage von videografierten Sequenzen zu beschreiben, wiederkehrende Kontaktgesten deskriptiv zu erfassen und zu einer vorläufigen Typologie zu verdichten. Anschließend wird diskutiert, welche kunsttherapeutischen Implikationen sich daraus für Handlungswissen, Rahmung und Interventionen in der kunsttherapeutischen Praxis ergeben können. Abschließend wird reflektiert, welchen Beitrag diese Perspektive zur weiteren Fundierung materialbezogenen Handelns in der kunsttherapeutischen Forschung

sowie zu einer körper- und leiborientierten Perspektive in der Kunsttherapie leisten kann.

### **1.3 Verortung der eigenen Forschungshaltung**

Der Arbeit zugrunde liegend ist eine kunstbasierte und phänomenologisch orientierte Forschungshaltung. Diese wurde aus mehreren sich ergänzenden Gründen gewählt und eingenommen. Die Phänomenologie kann als Grundlagenwissenschaft der subjektiven Erfahrung beschrieben werden, welche sich den Phänomenen, dem, was erscheint, möglichst referenzarm und unvoreingenommen zuwendet und sie zu beschreiben sucht (Zahavi, 2007). Für die vorliegende Untersuchung bestimmt diese Orientierung insbesondere die Art des Wahrnehmens, Beschreibens und Reflektierens. Damit ist die Annahme verbunden, dass Forschung nicht aus einer entkörpernten, sogenannten „objektiven“ Perspektive erfolgt, sondern durch leibliche Subjekte. Erkenntnis vollzieht sich durch Menschen und damit durch leiblich situierte Wahrnehmung, sie ist somit „Bedingung der Möglichkeit der Erfahrung und Erkenntnis als solcher“ (Zahavi, 2007, S. 17). Diese ist durch Vorerfahrungen, fachliches Wissen, Interessen und die konkrete Beziehung zum Forschungsgegenstand geprägt. Eine phänomenologisch orientierte Forschungshaltung versucht die eigene Involviertheit daher nicht auszublenden, sondern thematisiert sie als Grundbedingung des Erkenntnisprozesses, gleichzeitig versucht sie Vorannahmen „professionell zu vergessen“ (Flusser, 1991). Der wissenschaftliche Anspruch besteht also darin, die eigene Perspektive und den Erkenntnisweg so offenzulegen, dass diese intersubjektiv nachvollziehbar und diskutierbar werden.

Eine Anschlussstelle bildet für mich die phänomenologische Kunsttherapie als Verfahren innerhalb der humanistischen Therapien nach Hopf. Sie nimmt die Qualität der unvoreingenommenen Offenheit auf und überträgt sie auf das „im Hier und Jetzt der künstlerisch-therapeutischen Praxis Erscheinende: auf Gestaltungen, Erfahrungen und Wahrnehmungen im kunsttherapeutischen Prozess“ (Hopf, 2026, S. 11). Im kunsttherapeutischen Arbeitsbündnis begleitet die Kunsttherapeut\*in den künstlerisch-explorativen Prozess der Klient\*in und stellt ihre Wahrnehmung sowie ihre Prozess- und Materialerfahrung zur Verfügung. Die Klient\*in bleibt dabei die

Expertin für ihr Leben und für die individuelle Bedeutungszuschreibung in ihrer konkreten Lebenssituation. Diese therapeutische Haltung wird in der vorliegenden Arbeit nicht unmittelbar mit einer Forschungsmethode gleichgesetzt, bildet jedoch eine ethische und erkenntnistheoretische Orientierung: Auch das Forschungsmaterial soll nicht vorschnell interpretiert werden, sondern zunächst in seinem konkreten Erscheinen wahrgenommen werden.

Dabei nehme ich als Forscherin eine spezifische Position ein: Das untersuchte Videomaterial entstand im Rahmen einer gemeinsam mit einer Kommilitonin durchgeführten künstlerischen Forschung. Ich war sowohl eine der handelnden und gefilmten Akteurinnen als auch zeitweise filmende Beobachterin und nehme nun die Rolle der auswertenden Forscherin ein. Künstlerische Erfahrung, Datenerzeugung, Betrachtung und Analyse sind dadurch personell miteinander verschränkt. Diese Nähe eröffnet einen besonderen Zugang zum Material und zu den im Tun erlebten Erfahrungen. Gleichzeitig bringt sie die Notwendigkeit mit sich die eigene Beteiligung und Involviertheit im Forschungsprozess zu reflektieren und durch eine angemessene Darstellung intersubjektiv nachvollziehbar zu machen; hierfür wurde die Form eines Forschungstagebuches gewählt.

Auch meine künstlerischen und kunsttherapeutischen Vorerfahrungen prägen meine Perspektive. Meine künstlerische Ausbildung ist konzeptuell und intermedial, mit Schwerpunkten in Fotografie und Medien sowie Installation und Raum. Daraus ergibt sich eine besondere Aufmerksamkeit für verkörperte Prozesse, Ausschnitte, räumliche Beziehungen und Medienwechsel. Ich verfüge über keine klassische bildhauerische oder keramische Ausbildung, arbeite aber mit plastischen formbaren Materialien, jedoch nicht spezifisch mit Ton. Meine bisherige kunsttherapeutische Erfahrung umfasst vornehmlich den klinischen und ambulanten Bereich in psychosomatischen, psychotherapeutischen und psychiatrischen Einrichtungen begleitend zur akademischen Ausbildung zur Kunsttherapeutin im Rahmen meiner Praktika. In diesem Rahmen konnte ich an zwei Sitzungen der Methode Arbeit am Tonfeld hospitieren und einen punktuellen ersten Eindruck erhalten. Diese Methode wird in Kapitel 3.7 als ergänzende Perspektive dargestellt und dient zur Schärfung des eigenen Untersuchungssettings. Aus den genannten Aspekten ergibt sich eine Position des Sich-am-Rand-Befindens, die sowohl als Ressource als auch als

Begrenzung verstanden werden kann. Das noch nicht zu tiefe Verwoben-Sein durch langjährige Berufserfahrung im kunsttherapeutischen Feld kann einen vergleichsweise frischen Blick ermöglichen; zugleich ist meine vorangegangene Berufs- und Praxiserfahrung an die kunstbasierte, intermediale und phänomenologische Kunsttherapie anschlussfähig. Dennoch begrenzt die Unerfahrenheit im spezifischen kunsttherapeutischen Feld die Reichweite und Differenziertheit der möglichen Aussagen.

Spezifisch für meine künstlerische und forschende Haltung ist ein offen forschendes und exploratives Vorgehen, welches wesentlich durch Neugier angetrieben wird. Meine bisherige künstlerische Praxis war weniger durch eine klassische Material-, Methoden- oder Verfahrensvertiefung geprägt als durch ein interessengeleitetes experimentelles Vorgehen und das eigene Erarbeiten von Herangehensweisen mit spezifischen Materialien. Eine Triebfeder bildet dabei das Erleben im Tun und die Erfahrung durch das Tun. Für den Forschungsprozess ergibt sich daraus eine beobachtungsnahe, reflexive und materialnahe Annäherung. Die eigene Perspektive wird als Bestandteil des Erkenntnisprozesses, der sichtbar und nachvollziehbar gemacht werden muss, verstanden. Die konkrete methodische Umsetzung dieser Forschungshaltung wird in Kapitel 5 dargestellt.

## **2 Kunsttherapeutischer Forschungsstand**

Was sind plastische formbare Materialien und was macht diese zu eben jenen? Welche spezifischen substanziellen Eigenschaften und somit primären Qualitäten sind ihnen inhärent? Als primäre Qualitäten werden hier stabile Qualitäten bezeichnet, die weitgehend unabhängig von individuellen Unterschieden wahrgenommen werden. Sie grenzen sich zu sekundären Qualitäten ab, welche unterschiedlich wahrgenommene Aspekte beinhalten und individuelle Erfahrungen hervorrufen (Hopf, 2026, S. 67). Diese Arbeit versteht plastische formbare Materialien als konkrete physische Werkstoffe und somit Substanzen der dinglichen Welt, welche sich durch ihre räumliche Ausdehnung und Dreidimensionalität auszeichnen. Sie sind also Körper im Raum und stehen somit in Relation zum menschlichen Körper (Wieland, 2014, S. 99; Keßler, 2005, S. 46). Sie können

ertastet und auf vielfältige Weise moduliert werden. Durch das Körper-Sein ist ihnen auch eine gewisse Begrenztheit inhärent (Wieland, 2014, S. 99).

Plastische formbare Materialien zeichnen sich aus durch ein Eigengewicht und physikalische Eigenschaften der Formbarkeit bei gleichzeitiger – je nach Material – relativer Formstabilität. Sie weisen eine große Heterogenität in Bezug auf Textur, innere Struktur und Elastizität auf. Auch unterschiedliche olfaktorische Qualitäten können eine Rolle spielen. Die Kriterien der Formbarkeit und Modulationsfähigkeit können unter dem Begriff der Plastizität zusammengefasst werden. Diese ist jedoch keine notwendigerweise konstante Eigenschaft, sondern eine relationale: Sie ist abhängig von Bedingungen, wie etwa Wassergehalt (z. B. bei Ton), Wärme (z. B. bei Wachs), chemischen Prozessen an der Luft oder Zeit (z. B. bei Gips). Plastizität ist damit keine Eigenschaft des Materials allein, sondern eine Qualität, die konstitutiv auf Bedingungen und Einwirkungen angewiesen ist und im Kontakt erfahren werden kann.

Aus dieser relational verstandenen Plastizität heraus sind diesen Materialien Transformationsprozesse inhärent: Sie bleiben nicht statisch, sondern verändern ihre Form im Kontakt, in Abhängigkeit von Bedingungen ihrer Umwelt sowie über die Zeit. Gerade durch diese Eigenschaften – die Veränderbarkeit, Responsivität und Vergänglichkeit des Materials – können plastische formbare Materialien für kunsttherapeutische Prozesse in besonderer Weise bedeutsam werden, da sie eine wechselseitige Bezugnahme ermöglichen und durch ihre je spezifische innere Struktur die Interaktion mitformen. Wie Wieland (2014) feststellt, besitzen sie in ihren Qualitäten eine gewisse Ähnlichkeit zum menschlichen Körper, bei gleichzeitiger Differenz; sie sind ähnlich und doch fremd und sprechen gerade deshalb in besonderer Weise sinnliches Erleben an (Wieland, 2014, S. 98). Plastische formbare Materialien bilden die materiell-relationale Grundlage der in dieser Arbeit untersuchten Gesten des Kontakts.

## **2.1 Plastische formbare Materialien in der Kunsttherapie**

Ton, Lehm, Erde, Wachs, Pulpe aus Papiermaché, Paperclay, (Salz-)Teig, Gips sowie verschiedene lufthärtende, ofenhärtende oder knetbare Modelliermassen wie Plastilin und Play-Doh zählen zu den eingesetzten plastischen formbaren Materialien in der

Kunsttherapie. Am Rand dieses Spektrums finden sich Sand und sandbasierte Materialien wie Kinetic Sand, experimentelle Massen wie Fluffy Slime oder auch Rasierschaum. In praxisorientierter Fachliteratur und Überblicksdarstellungen werden Materialqualitäten, Techniken und Einsatzmöglichkeiten beschrieben (vgl. Wieland & Keßler, 2005). Dabei gilt insbesondere Ton als ein etabliertes Material (z. B. Spreider, 2022; Leutkart et al., 2014; Wieland & Keßler, 2005). Teilweise werden auch Holz, Stein und Speckstein zu den plastischen Materialien in der Kunsttherapie gezählt (Wieland & Keßler, 2005). Für die vorliegende Arbeit erscheint diese Zuordnung jedoch unscharf. In der Bildenden Kunst werden sie nicht dem Bereich der Plastik, sondern der Skulptur zugeordnet, da sie mithilfe von Werkzeugen durch abtragende Techniken bearbeitet werden und somit eine andere Form der Handhabung einfordern. Damit gehen andere Gesten des Kontakts einher als mit plastischen formbaren Materialien, welche unmittelbar mit den Händen modelliert werden können. Für die vorliegende Arbeit erfolgt daher an dieser Stelle eine begriffliche Abgrenzung.

Häufig werden in der Kunsttherapie Materialien als Träger und Vermittler persönlicher, symbolischer, sozialer und kultureller Bedeutungsdimensionen verstanden, insbesondere in sozialkonstruktivistischen und psychodynamischen Ansätzen (vgl. Moon, 2010; Dannecker, 2021). Für die vorliegende Arbeit steht jedoch nicht diese bedeutungsbezogene Perspektive im Vordergrund, sondern gemäß meiner phänomenologischen Forschungshaltung der sinnlich-leibliche Aufforderungscharakter und die Eigengesetzlichkeit des Materials im konkreten Kontakt. Diese Perspektive wird in Kapitel 3.5 im Zusammenhang mit Material Agency aufgegriffen. Insgesamt bleibt eine materialspezifische Differenzierung plastischer formbarer Materialien im kunsttherapeutischen Feld bislang nur punktuell ausgearbeitet. Einen anschlussfähigen Beitrag leistet Schwerdtner (2024), die in einem Mixed-Methods-Design die zwei Knetmassen Fluffy Slime und Kinetic Sand untersucht. Für die vorliegende Arbeit ist entscheidend festzuhalten, dass plastische formbare Materialien durch ihre jeweiligen substanziellen Eigenschaften unterschiedliche Handlungs- und Kontaktweisen nahelegen. Je nach Anliegen, Setting und therapeutischem Ziel können sie neue Erfahrungen und Einsichten

ermöglichen. Im Folgenden wird Ton als zentrales plastisches formbares Material dieser Untersuchung vertieft betrachtet.

## **2.2 Ton als plastisches formbares Material in der Kunsttherapie**

Ton gilt als eines der zentralen plastischen formbaren Materialien der Kunsttherapie und lässt sich bereits in frühen kunsttherapeutischen Praxiszusammenhängen verorten. Historisch ist für diese Forschungsarbeit insbesondere Edith Kramers Verständnis von *art as therapy* relevant. Mit diesem Ansatz verortet sie die therapeutische Qualität primär *im* künstlerischen Prozess selbst (Kramer, 1971, zitiert nach Hinz, 2009, S. 25). Dies ist insofern bedeutsam, als Material und Gestaltungsprozess damit als eigenständiger therapeutischer Vollzugsraum verstanden werden können, auch wenn Kramers Zugang psychoanalytisch verankert bleibt. Anschlussfähig ist zudem Kramers Betonung künstlerischer und materialbezogener Kompetenz der Kunsttherapeutin (Kramer, 2023). Für die vorliegende Arbeit ist daran bedeutsam, dass kunsttherapeutisches Handeln ein erfahrungsbasiertes Wissen im Umgang mit künstlerischen Materialien voraussetzt.

Die Literatur zu Ton in der Kunsttherapie reicht von Interventionssammlungen über materialorientierte Praxisbücher bis hin zu eigenständig profilierten tonbezogenen Methoden und neueren empirischen Forschungsarbeiten. Sie spiegelt zugleich die Heterogenität kunsttherapeutischer Ansätze, Anwendungsfelder, Bezugstheorien, Menschenbilder und Forschungsmethoden wider. Bei der Literaturrecherche fallen unter den Stichworten *Ton Kunsttherapie* und *Clay (Art) Therapy* unterschiedliche Ebenen zusammen: stoffliche Materialeigenschaften, konkrete Interventionen, methodisch gerahmte Praxisformen sowie übergreifende therapeutische Bezugsmodelle. Für die vorliegende Arbeit ist es daher notwendig, diese Ebenen voneinander zu unterscheiden.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Die Literaturrecherche erfolgte orientierend über die Bibliothek der HfBK Dresden, die Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB), die Universitätsbibliothek Leipzig (UBL), die Deutsche Nationalbibliothek, WorldCat, arthedata.de, Google Scholar, ResearchGate, Academia.edu, JSTOR, SAGE Journals, GMS Journal of Arts Therapies sowie ergänzend über Schneeballrecherche in Literaturverzeichnissen einschlägiger Publikationen.

### **2.2.1 Ton als Material**

Im Anschluss an Wieland (2005) lässt sich Ton als natürliches, feinkörniges Material beschreiben, dessen Formbarkeit wesentlich mit seiner Fähigkeit zusammenhängt, Wasser zu binden und beim Trocknen zu erhärten. Der offene Form- und Transformationsprozess kann durch Brennen dauerhaft fixiert werden. Ton kann dabei – je nach Wassergehalt, Dichte, Tonsorte und Bearbeitungszustand – sehr unterschiedliche Materialzustände durchlaufen: von weich und nachgiebig über zunehmend standfest und widerständig bis hin zu keramisch-fest. Die Wandelbarkeit von Ton gründet in seiner Mikrostruktur aus feinen plättchenförmigen Partikeln, die geschichtet übereinanderliegen und durch einen Wasserfilm voneinander getrennt sind, sodass Verschiebbarkeit ermöglicht wird, ohne den Zusammenhalt zu verlieren (Wieland, 2005, S. 86). Es wird zwischen hochplastischen fetten Tönen mit glatter, feinkörniger und speckig-glänzender Oberfläche und weniger plastischen mageren Tönen mit rauerer, grobkörnigerer Textur und stumpfer Oberfläche unterschieden. Die Farbskala reicht von Weiß, Gelblich und Beige über Rot, Grün und Braun bis zu Grau und Schwarz (Wieland, 2005, S. 85–87). Für die vorliegende Arbeit ist daher nicht von Ton als einheitlichem Material auszugehen, sondern von einem Materialspektrum mit jeweils unterschiedlichen taktilen, kinästhetischen und prozessualen Eigenschaften.

Als sinnliches und insbesondere den haptischen Sinn ansprechendes Material kann Ton getastet, aber auch gesehen, gerochen und akustisch erfahren werden (Wieland, 2005, S. 92). Die gestaltende Person geht im Berühren und im Berührt-Sein ihrem eigenen Bewegungsausdruck nach: von drückenden, knetenden und glättenden Gesten über reibende, schiebende und eindringende Bewegungen bis hin zu klopfenden oder streichenden Vollzügen, die in einem breiten Spektrum als „lustvoll-vitales Matschen“, „aggressives Schlagen“, „Zerstückeln des Tones“ bis hin zu einem „liebvollen, zarten Streicheln“ oder auch im Sinne eines „distanziert-technischen Umgang[s]“ erlebt werden können (Wieland, 2005, S. 92). Ton speichert Bewegungsspuren, reagiert auf Druck und macht dadurch Handlungsvollzüge im Material sichtbar. Gerade diese unmittelbare Rückmeldung macht ihn für die Untersuchung von Gesten des Kontakts besonders interessant.

### 2.2.2 Methoden, Interventionen und Ansätze unter Einbezug von Ton

Ton wird in der Kunsttherapie in unterschiedlichen Rahmungen eingesetzt. Neben praxisorientierten Interventionssammlungen<sup>2</sup> und den in Kapitel 2.1 genannten materialbezogenen Handbüchern finden sich eigenständig profilierte Methoden und Ansätze, in denen der händische Kontakt und Arbeit mit Ton eine zentrale Rolle spielt. Der folgende Überblick dient einer groben Kartierung des Feldes und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Zu den im deutschsprachigen Raum besonders profilierten tonbezogenen Methoden zählt die Arbeit am Tonfeld® nach Heinz Deuser, die seit den 1970er-Jahren kontinuierlich entwickelt und als eigenständige Methode ausgearbeitet wurde (Deuser, 2020, 2024). Sie stellt „eine Form entwicklungsbegleitender und therapeutischer Arbeit [...] [dar], in der ästhetisch-schöpferische und sensomotorische Prozesse verbunden, integriert und für [...] psychisches Wandlungsgeschehen fruchtbar gemacht werden“ (Brockmann, 2002, S. 206). Sie ist damit als Methode der Persönlichkeitsförderung, -entfaltung und -entwicklung angelegt und tiefenpsychologisch fundiert. Für die vorliegende Untersuchung sind insbesondere jene Aspekte anschlussfähig, die haptischen Kontakt und Bewegung im Umgang mit Ton betreffen (Kap. 3.7).

An die Arbeit am Tonfeld anschließend entwickelte Cornelia Elbrecht in Australien die international verbreitete *Clay Field Therapy*®, die stärker sensorimotorisch, körperorientiert und traumasensibel gerahmt ist, einen Bottom-up-Ansatz verfolgt und auf Peter Levine und Somatic Experiencing Bezug nimmt (Elbrecht, 2013). Sie ist eine der Methoden der Sensorimotor Art Therapy. Weitere Praxislinien bilden etwa das *Integrale Gestalten mit Tonerde INTON*® im schweizerischen Raum (Straub, 2018) sowie das Plastizieren in der anthroposophischen Kunsttherapie. Davon zu unterscheiden sind übergeordnete kunsttherapeutische Ansätze und konkrete Interventionen. Das Expressive Therapies Continuum (ETC) bietet als übergeordnetes Modell der Expressive Arts Therapies eine Einordnung kinästhetisch-sensorischer, affektiv-perzeptiver und kognitiv-symbolischer Ebenen (Hinz, 2009, S. 5). Darauf aufbauend beschreibt *Clay Art Therapy* (CAT) einen tonspezifischen Ansatz mit Fokus auf die kinästhetisch-

---

<sup>2</sup> Beispiele hierfür sind etwa die Interventionen *Ton werfen – Katharsis, Schritte der Körperzentrierung zur Arbeit mit Ton, Fragen zur Tonplastik* (Trüg & Kersten, 2005, S. 79, S. 129, S. 139) sowie *Emotionssurfing: Tonkneten* (Guddat & Voelzke-Neuhaus, 2021, S. 93).

sensorische Ebene (Nan et al., 2021; Caruso, 2025). Wieder anders gelagert sind konkrete sensorische Interventionen wie das *Clay Slip Game*, das gleitende und taktile Erfahrungen mit Tonschlick in den Mittelpunkt stellt (Klein et al., 2020).

Für die vorliegende Forschungsarbeit ist diese Kartierung relevant, weil sie Arbeit mit Ton nicht als Methode oder Intervention untersucht, sondern als materialbezogenen Handlungsvollzug aus phänomenologischer Perspektive – eine Perspektive, die für unterschiedliche Methoden und Ansätze übergreifend anschlussfähig ist und methodenunabhängig am Vollzug selbst ansetzt.

### **2.2.3 Empirische Studienlage zur Arbeit mit Ton in der Kunsttherapie**

Die empirische Studienlage zur Arbeit mit Ton in kunsttherapeutischen und angrenzenden therapeutischen Kontexten ist insgesamt heterogen. Ein Teil der Forschung untersucht vor allem Ergebnis- und Wirkdimensionen tonbasierter Arbeit, etwa im Hinblick auf Veränderungen bei Depressionen, Angst, Hoffnungslosigkeit, Emotionsregulation, traumaassoziierte Belastungen, Körperbild, motorischer Rehabilitation und sensorischer Integration (Van Lith & Beale, 2025, S. 1–4). Damit liegt zwar eine wachsende Zahl an Hinweisen auf die therapeutische Relevanz tonbasierter Prozesse vor, zugleich bleiben jedoch die Studien hinsichtlich ihrer Zielgruppen, Settings, Designs und theoretischer Rahmung sehr unterschiedlich. Für die vorliegende Arbeit ist daher weniger die Breite dieser Befunde relevant, sondern vielmehr, an welchen Stellen die Forschung dem konkreten Geschehen des Materialkontakts näherkommt.

Besonders relevant sind hier jene Studien, die Ton nicht nur als Medium allgemeiner Wirkdimensionen beschreiben, sondern seine sensorischen und kinästhetischen Qualitäten selbst in den Blick nehmen. Van Lith & Beale (2025) geben einen umfassenden Überblick über relevante Arbeiten. Sie verweisen unter anderem auf Sholt & Gavron (2006, zitiert nach Van Lith & Beale, 2025, S. 3), die hervorheben, dass taktile Eigenschaften von Ton vielfältige sensorische Erfahrungen ermöglichen und somit ein wachsendes Bewusstsein für Körper und emotionale Zustände fördern können. Zudem nennen sie Wong & Au (2019, zitiert nach Van Lith & Beale, 2025, S. 3), die herausfanden, dass taktile Auseinandersetzung beim Arbeiten mit Ton psychisches Wohlbefinden durch Verankerung im gegenwärtigen Moment steigern und emotionale Verarbeitungsprozesse erleichtern kann. Auch Klein

et al. (2020, zitiert nach Van Lith & Beale, 2025, S. 3) beschreiben beim *Clay Slip Game* Ton bzw. Tonschlick explizit als sensorische Intervention und heben die Bedeutung taktiler Exploration, Bewegungskoordination und Materialeigenschaften hervor.

Besonders anschlussfähig an die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist die Studie von Van Lith & Beale (2025) selbst. Die Autorinnen arbeiten heraus, dass die bisherige Forschung zu Ton zwar psychologische und physische Effekte beschreibt, die zugrundeliegenden sensorischen und kinästhetischen Mechanismen jedoch bislang noch unzureichend verstanden sind (Van Lith & Beale, 2025, S. 1–4). Genau an dieser Stelle setzt ihre Untersuchung an. Mit einem konstruktivistischen Grounded-Theory-Ansatz entwickeln sie ein vertieftes Verständnis dafür, wie sensorische und kinästhetische Eigenschaften verschiedener Tonsorten das Erleben mitprägen und welche praktischen Implikationen sich daraus für die kunsttherapeutische Arbeit ergeben können (Van Lith & Beale, 2025, S. 4). Methodisch handelt es sich um eine iterative Pilotstudie mit vier Teilnehmenden ohne formale psychische Diagnosen und ohne ausgeprägte Vorerfahrungen mit Tonarbeit. Die Autorinnen begründen diese Anlage mit einer möglichst unmittelbaren Exploration sensorisch-kinästhetischer Materialbezüge (Van Lith & Beale, 2025, S. 4–5). Gearbeitet wurde mit acht unterschiedlichen Tonsorten, die hinsichtlich Textur, Farbe und Plastizität ein breites Spektrum sensorischer und kinästhetischer Erfahrungen eröffnen: Clay Toast, White Raku, Black Mid Fire, Terracotta, White Raku Paper Clay, Buff Raku, Fine White Stoneware und Fine Porcelain (Van Lith & Beale, 2025, S. 5). Die Datenerhebung erfolgte über offene Fragen, Beobachtungsnotizen sowie eine eigens entwickelte *Kinaesthetic and Sensory Exploration Checklist*, orientiert am kinästhetisch-sensorischen Level des Expressive Therapies Continuum (ETC). Erfasst wurden dabei sowohl konkrete Bewegungsformen wie *pressing*, *flicking*, *wringing* oder *floating* als auch unterschiedliche Modi sensorischer Exploration, wie etwa taktile, visuelle, olfaktorische oder auditive Wahrnehmung, aber auch Vermeidung, Überforderung oder Schwierigkeiten der sensorischen Integration (Van Lith & Beale, 2025, S. 6–8).

Gerade diese methodische Anlage macht die Studie für die vorliegende Arbeit interessant. Sie nähert sich dem Materialkontakt über beobachtbare

Bewegungsweisen, sinnliche Qualitäten und subjektive Erlebensbeschreibungen. In den Befunden wird deutlich, dass die Interaktionen mit Ton weder einheitlich noch beliebig sind, sondern in hohem Maß individuell von Textur, Widerstand, Plastizität und sensorischer Resonanz des Materials abhängen (Van Lith & Beale, 2025, S. 9). Für einige Teilnehmende wurden repetitive Pressbewegungen zu einer Form von Selbstregulation; sie beschrieben Rhythmus, Vorhersagbarkeit und Kontrollerleben durch diese wiederholten Bewegungen (Van Lith & Beale, 2025, S. 9–10). Andere Bewegungsformen, wie etwa der Wechsel zwischen *pressing* und *dabbing* wurden als Balancieren zwischen Struktur und Offenheit erlebt. Wieder andere waren stärker durch Widerstand, Frustration und Anpassung geprägt, wenn der Ton auf geplante Bewegungen nicht in der erwarteten Weise reagierte und eine Veränderung des eigenen Vorgehens erforderte (Van Lith & Beale, 2025, S. 10). Neben diesen kinästhetischen Aspekten beschreiben Van Lith & Beale auch die emotionale Resonanz unterschiedlicher sensorischer Materialqualitäten. Textur, Gewicht, Farbe und Geruch des Tons riefen bei den Teilnehmenden nicht nur Wahrnehmungseindrücke, sondern teils auch Erinnerungen, Beruhigung, Irritation oder Überforderung hervor (Van Lith & Beale, 2025, S. 10–11). Glatte Töne wie Porzellan oder feines Steinzeug wurden eher als beruhigend und haltgebend erlebt, während gröbere Töne wie Black Mid Fire oder Clay Toast sehr unterschiedlich erlebt wurden; von stimulierend und erdend über unangenehm bis hin zu überwältigend (Van Lith & Beale, 2025, S. 10–11). Damit zeigt die Studie sehr deutlich, dass nicht einfach Ton im Allgemeinen therapeutisch relevant ist, sondern je spezifische Tonsorten mit ihren jeweiligen Eigenheiten individuell unterschiedliche Erfahrungs- und Handlungsräume eröffnen.

Im Schluss und Ausblick pointieren die Autorinnen, dass ihre Studie über frühere, vor allem psychologisch argumentierende Arbeiten hinaus aufzeigen konnte, wie spezifische Eigenschaften des Tons – insbesondere Textur, Widerstand und Responsivität – verkörperte Erfahrungen mitformen (Van Lith & Beale, 2025, S. 14–15). Zugleich leiten sie daraus ab, dass unterschiedliche Tonsorten mit unterschiedlichen therapeutischen Zielen korrespondieren können: festere Töne könnten eher propriozeptives Feedback und neuromotorische Aktivierung unterstützen, weichere und formbarere Töne hingegen eher Entspannung,

emotionales Gehaltensein und Achtsamkeit fördern (Van Lith & Beale, 2025, S. 15). Für die vorliegende Arbeit ist dies in zweifacher Hinsicht bedeutsam: Zum einen wird hier die Materialität des Tons selbst als differenzbildend ernst genommen; zum anderen verschiebt sich der Fokus deutlich in Richtung eines prozessnahen und verkörperungsbezogenen Verständnisses von Tonarbeit. Gleichwohl bleibt auch bei Van Lith & Beale das konkrete mikroprozessuale *Wie* des Handelns im Materialkontakt nur teilweise ausdifferenziert. Zwar rückt die Studie deutlich näher an sensorische und kinästhetische Prozesse heran, doch stehen feinere Beschreibungen einzelner Kontaktgesten, Übergänge, Druckverhältnisse und Rhythmen nicht im Zentrum ihrer Analyse. Gerade darin liegt ein zentraler Anschlusspunkt für die vorliegende Arbeit. Van Lith & Beale formulieren, dass künftige Forschung weiter untersuchen müsse, wie spezifische Eigenschaften wie Textur, Temperatur, Feuchtigkeit und Widerstand kunsttherapeutisches Handeln und Therapieverläufe verschiedener Zielgruppen prägen, und schlagen phänomenologische Interviews, Beobachtungsanalysen und kunstbasierte Forschung vor (Van Lith & Beale, 2025, S. 13–14). An diesem Punkt setzt die vorliegende Untersuchung an, indem sie das mikroprozessuale *Wie* der Gesten im Kontakt am Beispiel einer spezifischen schwarzen Tonsorte in den Vordergrund rückt.

Damit zeigt die neuere Forschung, dass Ton nicht nur als Ausdrucksmedium, sondern zunehmend auch in seiner Stofflichkeit, seinem Aufforderungscharakter und seiner Responsivität ernst genommen wird. Zugleich bleibt das konkrete mikroprozessuale *Wie* der Handlungsvollzüge, Druckverhältnisse, Rhythmen und Materialantworten nur begrenzt ausdifferenziert und markiert somit die Forschungslücke dieser Arbeit.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Über die enger gefasste kunsttherapeutische Studienlage hinaus verweisen einzelne neuere qualitative Arbeiten darauf, dass Ton auch als Medium verkörperter Selbst- und Körperwahrnehmung sowie materialgestützter Erkenntnisbildung genutzt werden kann. Van Lith & Beale (2025) nennen in diesem Zusammenhang Tricia Ongs *Clay Embodiment Research Method (CERM)* (2022) als feministischen Zugang zu sensibler Forschung sowie dreidimensionales Body-Mapping (Ong et al., 2020) als anschlussfähige Perspektiven (Ong, 2022 und Ong et al., 2020, zitiert nach Van Lith & Beale, 2025, S. 3–4). Eine verwandte Richtung verfolgen Van Lith & Ong (2025), die Ton als ästhetisches Reflexionsmedium für einen verkörperten Forschungsprozess an der Schwelle von qualitativer Forschung und Art-Based Research nutzen. Insgesamt markieren diese Arbeiten eine für die vorliegende Untersuchung anschlussfähige Erweiterung des Forschungsfeldes.

## 2.3 Exkurs: Gestenforschung

Die im Materialkontakt beobachtbaren Handlungsvollzüge berühren ein angrenzendes interdisziplinäres Forschungsfeld. In der gegenwärtigen Gestenforschung (engl. *gesture studies*) treffen unter anderem linguistische, psychologische, soziologische und ethnografische Ansätze zusammen (Cienki, 2024). Ein Schwerpunkt liegt auf nonverbaler Kommunikation und situierter Interaktion, die mithilfe audiovisueller Aufzeichnungen häufig mikroanalytisch untersucht werden. Gesten werden dabei vorwiegend als kommunikative, insbesondere redegleitende Bewegungen der Hände betrachtet. Ferencz-Flatz & Popa (2022) plädieren demgegenüber für eine phänomenologische Erweiterung des Gestenbegriffs: Gesten erscheinen darin als charakteristische Ausdrucksformen menschlichen Verhaltens. In den Blick geraten dabei Ausdrucksbewegungen einzelner Körperteile und des Körpers als Ganzes sowie in Erweiterung dessen Beziehungen zu umgebenden Gegenständen (Ferencz-Flatz & Popa, 2022, S. 17–18). Die vorliegende Arbeit knüpft daran an, indem sie händische Gesten im unmittelbaren Kontakt und Zusammenspiel mit Ton untersucht.

## 3 Theorien und Konzepte: Leibphänomenologische Perspektiven auf Geste und Materialkontakt

Im Folgenden werden jene Begriffe, Konzepte und theoretischen Perspektiven herangezogen, die für die theoretische Einordnung der vorliegenden Arbeit *Gesten des Kontakts: Plastische formbare Materialien als Handlungsimpuls in der Kunsttherapie am Beispiel von schwarzem Ton* relevant sind. Das Kapitel knüpft an die in Kapitel 1.3 skizzierte Forschungshaltung und theoretische Verortung an und vertieft zentrale Bezugspunkte. Die hier dargestellten Konzepte dienen nicht als vorab festgelegtes deduktives Analysemodell; vielmehr wurden die Beschreibungsebenen, Kategorien und Ergebnisse, wie in Kapitel 5 und 6 dargestellt, im Verlauf der Auseinandersetzung mit dem Videomaterial und dem Forschungstagebuch entwickelt. Der theoretische Bezugsrahmen ermöglicht es jedoch, die daraus hervorgegangenen Beobachtungen im Hinblick auf Leiblichkeit, Wahrnehmung und Bewegung, implizites Wissen sowie die Mitwirkung des Materials

einzuordnen und in Kapitel 7 auf kunsttherapeutische Zusammenhänge zu beziehen. Die theoretischen Konzepte werden daher nicht umfassend entfaltet, sondern im Hinblick auf ihre Funktion für die spätere Diskussion der Ergebnisse herangezogen.

### **3.1 Schlüsselbegriffe: Geste, Kontakt und Handlungsimpuls**

Im Folgenden werden wesentliche Arbeitsbegriffe zur Orientierung geklärt. Als *Gesten* werden in dieser Untersuchung verdichtet erscheinende Formen händischer, leiblich-körperlicher Handlungsvollzüge verstanden, deren Sinn im *Wie* des Vollzugs selbst liegt. Diese Arbeitsdefinition schließt an Brockmann & Geiß an, die Gesten als kurze Bewegungsmuster mit prägnanter Form beschreiben, die innerhalb weiter gespannter Handlungsverläufe als eigenartige Figuren auffallen (Brockmann & Geiß, 2011, S. 195). Für die vorliegende Untersuchung ist daran bedeutsam, dass nicht jede sichtbare Bewegung der Hände bereits als Geste gefasst wird, sondern jene Verdichtungen, die im Verlauf des Materialkontakts als beschreibbare Figuren händischen Handelns hervortreten. *Kontakt* bezeichnet ein relationales Geschehen. In Anlehnung an Brockmann & Geiß (2011) wird Kontakt als verdichtete, aufmerksamkeitsgeleitete Berührung verstanden, die sich im Einlassen auf etwas Anderes vollzieht und als aktive Verbindung von Verschiedenem erfahrbar wird (Brockmann & Geiß, 2011, S. 93). *Gesten des Kontakts* sind entsprechend händische Handlungsvollzüge, in denen sich eine spezifische Weise der aufmerksamkeitsgeleiteten Berührung, Bewegung und wechselseitigen Bezugnahme zwischen Händen und Tonmaterial verdichtet. Sie liegen damit im Schnittbereich von Gestik und Haptik. Brockmann & Geiß unterscheiden beide Dimensionen insofern, als haptische Vollzüge an den unmittelbaren Kontakt mit einem gegenständlichen Gegenüber gebunden sind und stärker auf ein Selbsterleben bezogen bleiben, während Gesten den engen Aktionsradius der Hände überschreiten und sich über einen Zwischenraum an ein unterschiedenes Gegenüber wenden (Brockmann & Geiß, 2011, S. 194–196). Die in dieser Arbeit untersuchten Gesten des Kontakts bleiben in haptischer Kontaktbindung an das Tonmaterial und zeigen zugleich die geformte Prägnanz des Gestischen. Sie können von der handelnden Person in der 1.-Person-Perspektive vollzogen, erlebt und beschrieben werden; aus der 3.-Person-

Perspektive können die sichtbaren Anteile dieser Interaktionsbewegungen beobachtet und beschrieben werden.

Ein *Handlungsimpuls* ist ein Moment, das einen Handlungsvollzug anstößt, fortführt oder verändert. Ein solcher Impuls kann aus der leiblichen Eigenbewegung der handelnden Person, aus dem vorausgehenden Handlungsvollzug oder aus den wahrgenommenen Qualitäten und Veränderungen des Tonmaterials hervorgehen. Der Ton kann somit zum Anlass eines Handlungsimpulses werden. Für die deskriptive Annäherung an diese Vollzüge dient Vilém Flussers *Gesten: Versuch einer Phänomenologie* als heuristische Perspektive. Flusser plädiert dafür, die Geste des Machens ohne ein bereits festgelegtes Modell zu beobachten und sich beim Machen gleichsam selbst zuzusehen, „als wären wir Marsbewohner“ (Flusser, 1991, S. 63–64).

### **3.2 Leib, Körper und Verkörperung: Wahrnehmung und Bewegung als Einheit**

#### **Leib und Körper**

Für die vorliegende Untersuchung ist zunächst die begriffliche Unterscheidung von Leib und Körper grundlegend. Die Leibphänomenologie, die auf Husserl und Merleau-Ponty zurückgeht, unterscheidet „zwischen dem *fungierenden, subjektiven* und *vorreflexiven Leib* und dem *thematisierten und objektiven Körper*“ (Zahavi, 2007, S. 63). Fuchs fasst dies als „Doppelaspekt“: Er unterscheidet den „gelebten Leib“ als subjektiv erfahrene Dimension der 1.-Person-Perspektive vom „lebendigen Körper“ als von außen beobachtbarem Organismus der 3.-Person-Perspektive im „Organismus-Umwelt-System“ (Fuchs, 2014, S. 120). Leib und Körper bezeichnen dabei keine voneinander getrennten Entitäten, sondern unterschiedliche Weisen, in denen dieselbe leiblich-körperliche Existenz erfahren und betrachtet werden kann. Als Leib ist der Mensch sich selbst unmittelbar und meist vorreflexiv gegeben; der Leib fungiert als Medium von Wahrnehmung, Bewegung und Weltbezug (Fuchs, 2000, S. 71). Als Körper kann dieselbe Existenz von außen wahrgenommen, beschrieben und objektiviert werden. Für die vorliegende Arbeit ist diese Unterscheidung wichtig, weil sie erlaubt, die Bewegungen der Hände als beobachtbare körperliche Anteile leiblich-körperlicher Vollzüge zu verstehen, ohne sie vorschnell zu interpretieren.

## **Verkörperung, Wahrnehmung und Bewegung**

Vor diesem Hintergrund wird das Paradigma der Verkörperung (engl. *Embodiment*) als wichtiger Bezugsrahmen der Untersuchung herangezogen. Das Konzept der Verkörperung beschreibt die enge Wechselwirkung zwischen Körper, Wahrnehmung, Bewegung, Erleben und Umwelt. Für die künstlerischen Therapien haben insbesondere Thomas Fuchs, Psychiater und Philosoph, sowie Sabine Koch, Professorin für empirische Forschung in den künstlerischen Therapien, diesen Zusammenhang untersucht und als Wechselspiel von Bewegen und Bewegt-werden beschrieben (Fuchs & Koch, 2014). In Anbindung an die Kunsttherapie fragt Hopf, was genau sich verkörpert, und kommt zu dem Schluss, dass es „subjektive Eindrücke des Menschen [sind], der individuell und sozial Anteil am menschlichen Körpersein als Grundlage sinnlicher Erfahrungswelten hat“ (Hopf, 2026, S. 72–73). Verkörperung ermöglicht demnach „den physischen Zugang zur Umwelt, der sich wiederum im Bewusstsein widerspiegelt“ (Hopf, 2026, S. 73). Für die Kunsttherapie arbeitet Hopf den Körper als Medium heraus, „das Material ergreift und formt“ (Hopf, 2026, S. 73). Somit erscheint händisches Tun mit Ton zugleich als verkörperter Handlungsvollzug. In diesem Wechselspiel nimmt die Wahrnehmung eine bedeutende Rolle ein. Wahrnehmung wird in diesem Verständnis nicht als passive Aufnahme äußerer Reize gefasst, sondern als aktiver, verkörperter und sensomotorischer Vollzug. Wahrnehmen und Bewegung stehen in einem wechselseitigen Verhältnis:

„Was ein Lebewesen wahrnimmt, ist immer abhängig von seiner Bewegung und umgekehrt. Das gilt für die Bewegung mit der Hand, die ein Objekt ertastet, ebenso wie ein Abtasten von Gegenständen mit dem beweglichen Blick: Im Sehen ist die tatsächliche und mögliche Eigenbewegung des Körpers immer mitberücksichtigt. Wir nehmen wahr, das heißt, wir sehen hin, hören zu, tasten ab. Wahrnehmen ist daher kein bloßer Innenzustand des Gehirns, sondern eine fortlaufende körperliche Interaktion mit der Umwelt“ (Fuchs, 2022, S. 194, zitiert nach Hopf, 2026, S. 51).

Diese Einheit von Wahrnehmung und Bewegung beziehungsweise Wahrnehmung als Selbstbewegung wurde bereits im Modell des Gestaltkreises vom Neurologen und Arztphilosophen Weizsäcker beschrieben und wird in gegenwärtigen Verkörperungs- und enaktiven Ansätzen weitergeführt (Weizsäcker, 1940, S. 124; Fuchs, 2014, S. 122). Im Umgang mit plastisch formbarem Material wird diese Verschränkung besonders deutlich: Das Tonmaterial wird nicht zuerst

wahrgenommen und anschließend gestaltet, sondern seine Beschaffenheit erschließt sich im Berühren, Greifen, Drücken, Ziehen, Streichen und Verformen. Zugleich verändert das Handeln das Material und schafft neue Bedingungen für weiteres Wahrnehmen und Bewegen. Das Material wird damit nicht nur zum Gegenstand einer Handlung, sondern wirkt an der Strukturierung des weiteren Handlungsvollzugs mit. Dieser Gedanke wird in Kapitel 3.5 im Zusammenhang mit der Mitwirkung des Materials weitergeführt.

### **Leibraum, Umraum und Tasten**

Die Einheit von Wahrnehmung und Selbstbewegung ist zugleich in ein räumliches Verhältnis eingebettet. Fuchs beschreibt den Leibraum als eine „Sphäre leiblicher Empfindungen, Regungen und Zustände“ (Fuchs, 2000, S. 89), die durch gegensätzliche Tendenzen wie Enge und Weite, Spannung und Lösung sowie Schwere und Leichtigkeit dynamisch strukturiert ist (Fuchs, 2000, S. 104–105). Diese leiblichen Tendenzen wirken auf das Verhältnis zum Umraum. Eine expansive Bewegung kann den verfügbaren Handlungsraum erweitern, während Enge, Spannung oder Hemmung ihn begrenzen können. Somit erschließt der Leib den Raum aus seinen Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten heraus.

Eine besondere Bedeutung erhält dabei das Tasten. Fuchs beschreibt, wie im Tastsinn der Leibraum und Umraum aufeinander bezogen sind. Die Hand tastet eine fremde Oberfläche ab und erfährt zugleich sich selbst im Kontakt mit ihr (Fuchs, 2000, S. 109). Das Tasten hat damit eine doppelte Ausrichtung: Im Berühren wird einerseits die Beschaffenheit eines Gegenstandes wahrgenommen, andererseits bleibt die eigene Tastempfindung stets mitgegeben. Je nach Richtung der Aufmerksamkeit tritt stärker hervor, was an der eigenen Hand gespürt oder welche Qualität am berührten Gegenstand erfahren wird (Fuchs, 2000, S. 109). Gerade im Widerstand wird diese doppelte Ausrichtung erfahrbar: Wo die Hand auf ein Gegenüber trifft, entstehen Druck und Gegendruck; das Getastete zeigt sich als vom eigenen Leib unterschieden und wirkt zugleich auf diesen zurück. Fuchs weist darauf hin, dass Berührung immer auch Widerstand bedeutet und eine innerleibliche Spannung aktivieren kann, die von einer leisen Druckempfindung bis zu einer Kraftanstrengung anwachsen kann (Fuchs, 2000, S. 110). Er spricht in diesem Zusammenhang von einer „Verkörperlichung“ des Leibes: Im Kontakt mit einem

widerständigen Gegenüber erfährt sich der Leib selbst als räumlich ausgedehnt, körperlich und begrenzt (Fuchs, 2000, S. 110–115). Den Tastsinn bezeichnet Fuchs als „*reflexive Struktur* der Leiblichkeit“, die „zur Grundlage des Selbstbewusstseins wird“ (Fuchs, 2000, S. 110). Am Tastsinn wird damit eine Grenze erfahrbar, die zwischen Leib und Nicht-Leib, Selbst und Nicht-Selbst unterscheidet (Fuchs, 2000, S. 109–110). Diese Grenze ist jedoch nicht nur Trennung; sie ist zugleich der Ort, an dem Beziehung und Austausch überhaupt möglich werden. Berührung trennt und verbindet: Der Leib stößt an ein Anderes, bleibt von diesem unterschieden und tritt gerade dadurch mit ihm in Kontakt. Für die vorliegende Untersuchung folgt daraus, Gesten des Kontakts als leiblich-körperliche und materialbezogene Vollzüge zu verstehen, die sich im Wechselspiel von Wahrnehmen, Bewegen, Berühren, Widerstand und materieller Antwort entfalten.

### **3.3 Ästhetische Erfahrung und ästhetische Reflexion**

An die in Kapitel 3.2 herausgearbeitete Einheit von Wahrnehmung und Bewegung schließt die ästhetische Erfahrung als Verbindung von künstlerischem Handeln und ästhetischer Wahrnehmung an. Ästhetische Erfahrungen sind ein wesentlicher Bestandteil phänomenologisch orientierter Kunsttherapie (Hopf, 2026, S. 19). In *Kunst als Erfahrung* beschreibt Dewey diese als prozesshaften Vollzug, dessen Verlauf und Ergebnis offen sind: „Ein aus einem Bedürfnis heraus entstandener Antrieb setzt eine Erfahrung in Gang, die nicht weiß, wohin sie führt“ (Dewey, 1988, S. 74). Ästhetische Erfahrung bezeichnet eine besondere Form der Erfahrung, die das Erleben des Vollzugs selbst zum Inhalt hat. Sie bezieht den Menschen in seiner sinnlich-leiblichen und inneren Beteiligung ein und kann sowohl im künstlerischen Gestalten als auch in dessen Wahrnehmung entstehen (Hopf, 2026, S. 19–20). Künstlerisches Handeln und ästhetische Wahrnehmung sind dabei nicht voneinander zu trennen. Hopf fasst Wahrnehmung in diesem Zusammenhang als „rezeptive[n] Teil eines produktiven künstlerischen Wirkens“ (Hopf, 2026, S. 20). Damit stellt sich zugleich die Frage, wie solche zunächst im Vollzug gebundenen Erfahrungen aufgegriffen, verdichtet und für weitere Erkenntnisprozesse zugänglich gemacht werden können.

Unter ästhetischer Reflexion wird in dieser Arbeit, in Anlehnung an das Konzept der Ästhetischen Forschung (Kämpf-Jansen, 2021), das erneute Aufgreifen und Bearbeiten ästhetischer Erfahrungen in sprachlichen, bildlichen oder anderen gestalterischen Formen verstanden. Bossle nennt als Formen ästhetischer Reflexion insbesondere das Schreiben, etwa in Lerntagebüchern, lyrischen oder prosaischen Textarbeiten und dichten Beschreibungen (Bossle, 2015, S. 16). In der vorliegenden Arbeit wird dieses Verständnis um bildliche und gestalterische Ausdrucksformen erweitert. Aufzeichnungen, Skizzen und gestalterische Verdichtungen ermöglichen es, Erfahrungen über einen zeitlichen Verlauf erneut zu betrachten, miteinander in Beziehung zu setzen und weiterer Reflexion zugänglich zu machen. Ästhetische Reflexion bildet damit insbesondere eine Grundlage des begleitenden Forschungstagebuchs, in dem Wahrnehmungen, Assoziationen und methodische Suchbewegungen festgehalten und schrittweise verdichtet wurden.

### **3.4 Implizites Wissen und Handlungswissen in der Kunsttherapie**

An die Frage, wie ästhetische Erfahrungen reflektierend aufgegriffen werden können, schließt die Frage nach einer Form des Wissens an, die im Wahrnehmen und Handeln wirksam ist. Polanyi beschreibt mit dem Konzept des impliziten Wissens (engl. *tacit knowledge*) die Beobachtung, dass Menschen mehr wissen, als sie sprachlich ausdrücken können (Polanyi, 2016, S. 25). Implizites Wissen bezeichnet ein aus subjektiver Erfahrung hervorgegangenes Wissen, das zu Handlungen befähigt, ohne „spontan sprachlich ausgedrückt werden [zu] können“ (Hopf, 2026, S. 74). Dem Körper kommt dabei eine grundlegende Rolle zu. Polanyi versteht ihn als „das grundlegende Instrument, über das wir sämtliche intellektuellen oder praktischen Kenntnisse von der äußeren Welt gewinnen“ (Polanyi, 2016, S. 23). Auch Wahrnehmung begreift er als einen Fall impliziten Wissens und verweist damit auf die somatischen Grundlagen des Denkens und Handelns. Hopf hebt im Anschluss an Polanyi hervor: „In diese zunächst sprachfernen Wissensformen des Handelns gehen die Strukturen und Regeln des Feldes ein, in denen Handlungen beheimatet sind und vollzogen werden“ (Hopf, 2026, S. 74). Zugleich ist die Rezeption „durch Kenntnisse und Dispositionen geprägt, die dem Feld der Bildenden Künste und der Kunsttherapie entstammen“ (Hopf, 2026, S. 75). Handlungswissen ist

damit nicht ausschließlich individuell, sondern durch subjektive Erfahrungen ebenso geprägt wie durch künstlerische und kunsttherapeutische Praktiken und situative Kontexte. In dieser Arbeit bezeichnet Handlungswissen die im konkreten Vollzug wirksame, erfahrungsgebundene Orientierung des Handelns.

Für die vorliegende Untersuchung sensibilisiert dieses Konzept dafür, dass sich Handlungswissen weder vollständig über sprachliche Selbstbeschreibung noch unmittelbar durch eine Beobachtung aus der 3.-Person-Perspektive erschließen lässt (Hopf, 2026, S. 41, 74). Die Analyse beansprucht daher nicht, das implizite Wissen der Handelnden sichtbar zu machen. Sie richtet sich vielmehr auf beobachtbare Vollzugsstrukturen, in denen mögliche Orientierungen des Handelns zum Ausdruck kommen können: auf Bewegungen, Anpassungen, Übergänge und die Kopplung zwischen Händen und Material. Diese deskriptive Perspektive macht einzelne Strukturen des Vollzugs für die weitere Reflexion zugänglich, ohne sie mit dem subjektiv erlebten und nur begrenzt sprachlich verfügbaren Handlungswissen gleichzusetzen. Der Vollzug geht dabei nicht in der Intention der Handelnden auf. Vielmehr stellt sich die Frage, wie die spezifischen Eigenschaften, Widerstände und Veränderungen des Tons die Handbewegungen und den weiteren Prozess mitstrukturieren.

### **3.5 Material Agency und Eigengesetzlichkeit des Materials Ton**

Wie bereits in Kapitel 2.2 beschrieben, verfügt das Material Ton über spezifische materielle Eigenschaften, die die Möglichkeiten des Handelns prägen. Es wird in dieser Arbeit daher nicht als passiver Gegenstand händischen Handelns verstanden, sondern als Material, das den Handlungsvollzug mitstrukturiert. Diese Sichtweise schließt an Diskurse der neuen Materialismen an. Gemeinsamer Ausgangspunkt dieser Ansätze ist die Annahme, dass Bedeutungsprozesse und materielle Gegebenheiten nicht getrennt voneinander, sondern erst in ihrem Zusammenspiel angemessen zu verstehen sind (Hoppe & Lemke, 2023, S. 10). Materie dürfe demnach „nicht länger als stumme Verfügungsmasse und einfaches Objekt menschlichen Zugriffs begriffen werden“, sondern zeichne sich „durch Eigensinn und Handlungsmacht aus, die auf menschliche Akteure, deren Interaktionsformen und Selbstverständnis zurückwirke[n]“ (Hoppe & Lemke, 2023, S. 10). Dem Materiellen

wird dabei nicht nur eine „stabilisierende“, sondern auch eine „transformative, irritierende Kraft“ zugeschrieben (Hoppe & Lemke, 2023, S. 10).

Der Begriff der *Material Agency* wird in dieser Arbeit nicht als umfassende Theorie entfaltet, sondern dient als heuristische Perspektive, um die Mitwirkung des Materials hervorzuheben. Gesten des Kontakts entstehen nicht allein aus der Bewegung der Hände, sondern im Zusammenspiel von Handlungsvollzug, Materialeigenschaften und situativen Bedingungen. Im Umgang mit Ton wird dies besonders sichtbar, da jede Berührung Spuren hinterlässt und mit jeder Materialveränderung neue Bedingungen für weiteres Wahrnehmen und Bewegen entstehen. Für die Analyse bedeutet dies, dass die beobachteten Gesten des Kontakts als Hand-Material-Vollzüge verstanden werden. Anschlussfähig ist hier insbesondere Jane Bennetts Vorschlag, die analytische Fokussierung auf einzelne Körper und deren Grenzen aufzugeben und „Handlungen als Resultat von Konfigurationen menschlicher und nicht-menschlicher Kräfte zu konzeptualisieren“ (Hoppe & Lemke, 2023, S. 43). Diese Konfigurationen bezeichnet Bennett in Anlehnung an Deleuze und Guattari als „Gefüge“ (engl. *assemblage*) (Bennett, 2020, S. 59, zitiert nach Hoppe & Lemke, 2023, S. 43). Für die vorliegende Arbeit lässt sich daran anschließend festhalten, dass Gesten in ein relationales Geschehen und Zusammenwirken eingebettet sind, in dem die Eigengesetzlichkeit des Tons die Bewegungen mitprägt. Damit führt die materialtheoretische Perspektive zu der kunsttherapeutischen Frage, wie Wahrnehmen, Handeln, Materialerfahrung und ästhetische Reflexion in einem therapeutischen Prozess zusammengedacht werden können.

### **3.6 Wahrnehmen, Handeln und Reflektieren mit Kunst:**

#### **Die phänomenologische Kunsttherapie nach Hopf**

Die in den vorangegangenen Kapiteln entfalteten Perspektiven auf Leiblichkeit, ästhetische Erfahrung, implizites Wissen und Materialmitwirkung verbinden sich in der phänomenologischen Kunsttherapie nach Hopf zu einem kunsttherapeutischen Bezugsrahmen.

*Wahrnehmen mit Kunst* bezeichnet zunächst die Hinwendung zu dem, was sich in der künstlerisch-therapeutischen Praxis zeigt: zu „Gestaltungen,

Wahrnehmungen und Erfahrungen im kunsttherapeutischen Prozess" (Hopf, 2026, S. 11). Wahrnehmung wird dabei nicht als passive Aufnahme verstanden, sondern selbst als Gestaltung: „Die Wahrnehmung eines Menschen ist bereits ein schöpferischer Zugriff auf die ihn\* sie umgebende Welt, da sich diese nur aus der individuell geprägten Perspektive erfassen lässt" (Hopf, 2024, S. 12). Sie erfasst ein Ganzes stets nur über einzelne Aspekte, ist also immer schon auswählend und perspektivisch, und löst „erste Gestaltungsimpulse aus, noch bevor der eigentliche kunsttherapeutische Prozess beginnt“ (Hopf, 2026, S. 17–18). In Orientierung an der phänomenologischen Epoché werden Vorannahmen und vorschnelle Bedeutungszuschreibungen zunächst zurückgestellt. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf eine möglichst beobachtungsnahe Beschreibung dessen, was erscheint, sinnlich und körperlich erfahren wird und welche Eigenschaften der Situation, der Gestaltung oder des Materials hervortreten (Hopf, 2026, S. 24–25).

*Handeln mit Kunst* rückt das konkrete Was und Wie des künstlerischen Handlungsvollzugs in den Mittelpunkt. Hopf hebt hervor: „Während der Ausführung sind Handelnde, Handlung und Handlungskontext nicht voneinander zu trennen" (Hopf, 2026, S. 41). Handlungen sind damit in leibliche Erfahrungen, situative Bedingungen und erworbenes Handlungswissen eingebettet. Für die vorliegende Untersuchung folgt daraus zugleich eine methodische Begrenzung: Das Videomaterial ermöglicht die wiederholte Beobachtung und Beschreibung sichtbarer Anteile des Handlungsvollzugs, nicht jedoch einen unmittelbaren Zugang zum subjektiven Erleben der Handelnden.

*Reflektieren mit Kunst* greift Wahrnehmungen, Handlungen und Erfahrungen erneut auf und kann dabei an das im Vollzug wirksame Handlungswissen anschließen. Die konkrete künstlerische Praxis wird so zur Quelle von Einsichten, die sich häufig erst „im Rückblick einstellen“ und schließlich auf die Anliegen und die Lebenssituation der Patient\*innen bezogen werden (Hopf, 2026, S. 21, 25–26). Die Kunsttherapeutin begleitet diesen Prozess in einer „ergebnisoffene[n] und fragend-forschende[n] therapeutische[n] Bezugnahme" (Hopf, 2026, S. 36). Sie unterstützt die Beschreibung und Reflexion, ohne die Bedeutung des Erlebten für die Patient\*innen festzulegen; Gestaltung und Erleben sollen vielmehr aus der Perspektive der Patient\*innen erschlossen werden (Hopf, 2026, S. 31–32).

Vorausgesetzt wird eine „stützende, anteilnehmende und wertschätzende Begleitung“ sowie eine an „Genesung und Gesunderhaltung“ orientierte therapeutische Haltung (Hopf, 2026, S. 35–36).

Eine Anschlussstelle zwischen kunsttherapeutischer Praxis und künstlerischer Forschung liegt in der Offenheit gegenüber dem Prozess sowie in der Annahme, dass künstlerisches Handeln selbst einen Erkenntnisweg bilden kann (Hopf, 2026, S. 21–23). Hopf versteht künstlerische Forschung zugleich als eine dem therapeutischen Umgang mit künstlerischer Praxis methodisch angemessene Perspektive, um „Wahrnehmungs- und Erfahrungsmomente“ künstlerischer Prozesse zu untersuchen und kunstspezifische Wirkfaktoren erfahrungsnah nachzuvollziehen (Hopf, 2026, S. 23). Künstlerische Forschung und explorative kunsttherapeutische Interventionen weisen insofern strukturelle Analogien auf, als sie „innerhalb einer nachvollziehbaren Rahmung“ einen ergebnisoffenen Raum für Erfahrungen, Wahrnehmungen und unvorhersehbare Entwicklungen eröffnen (Hopf, 2026, S. 22–23). In der Kunsttherapie werden daraus hervorgehende Einsichten auf die Anliegen der Patient\*innen zurückbezogen.

### **3.7 Ergänzende Perspektive: Arbeit am Tonfeld nach Deuser**

Als ergänzende Perspektive wird an dieser Stelle die Arbeit am Tonfeld® nach Deuser, im Folgenden AaT genannt, herangezogen.<sup>4</sup> Die bereits im Forschungsstand in Kapitel 2.2.2 vorgestellte AaT stellt eine etablierte Methode in der Arbeit mit Ton dar. Aus einer phänomenologisch orientierten Perspektive werden ausgewählte Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur vorliegenden Untersuchung herausgearbeitet. Ziel ist es, das eigene explorative Vorgehen in der Differenz zur AaT zu konturieren und die Beobachtung händischer Gesten mit Ton im kunsttherapeutischen Feld zu verorten. Im Fokus stehen das Setting der AaT, die Bedingungen haptischen Kontakts sowie die Abgrenzung zur vorliegenden Untersuchung.

Die AaT arbeitet mit einem spezifischen Setting: einem flachen, rechteckigen Holzkasten, der mit Ton ausgestrichen ist, einer danebenstehenden Schüssel mit

---

<sup>4</sup> Die Methode wird im Rahmen mehrjähriger zertifizierter Ausbildungen erlernt und unterliegt dem Markenschutz. Sowohl mein Zugang zu diesem Wissen als auch der Umfang dieser Arbeit begrenzen daher die Darstellung.

Wasser sowie einem Tisch als tragendem Grund. Damit ist das Tonmaterial räumlich begrenzt und zugleich in einen stabilen Rahmen eingebettet. In der Literatur zur AaT wird dies als Halt, Stabilität und Orientierung vermittelnd beschrieben (Deuser, 2024, S. 45–47); die geglättete Fläche des Tons erscheint zugleich als Gegenüber und als offener Raum haptischer Erkundung (Deuser, 2024, S. 60–62). Das Wasser ermöglicht eine Veränderung und Anpassung der Materialkonsistenz. In der Arbeit mit Erwachsenen wird in der Regel mit geschlossenen Augen gearbeitet. Dieses Setting mit einem stabilen Feld unterscheidet sich grundlegend von dem in Kapitel 5 beschriebenen Untersuchungssetting. Welche Relevanz diese Differenz für die beobachteten Gesten des Kontakts hat, wird in der Diskussion aufgegriffen.

Den beiden Settings gemeinsam ist zunächst die Einladung und Aufforderung, den im Moment gespürten und auftauchenden Impulsen im Kontakt mit dem Tonmaterial zu folgen und ihnen handelnd nachzugehen. Daraus ergibt sich ein Wechselspiel aus Wahrnehmung und Gestaltung, aus Bewegen und Bewegt-werden. Deuser formuliert dies so: „Wir erfahren das Schöpferische in unserer eigenen Bewegung. Wir erfahren uns in ihr bewegt [...] und selbstbewegend“ (Deuser, 2004, S. 60). Einen gemeinsamen Fokus finden so die beiden Zugänge in der Betonung des haptischen Kontakts und im Interesse am *Wie* der Handlungsvollzüge im Kontakt mit dem Tonmaterial. Nicht das *Was* einer entstehenden Gestaltung steht im Zentrum, sondern ein prozesshaftes Wechselspiel, das im Rahmen der AaT als Handlungsdialog oder haptischer Dialog bezeichnet wird (Deuser, 2020, S. 62–65). An diese Aufmerksamkeit für händische Gesten und Materialkontakt schließt die vorliegende Untersuchung an, ohne das spezifische Setting, die therapeutische Rahmung, die Diagnostik oder die Beschreibungs- und Deutungssystematik der AaT zu übernehmen.

### **3.8 Zusammenfassung: Theorien und Konzepte für Gesten des Kontakts**

Die dargestellten Perspektiven lassen sich für die vorliegende Untersuchung wie folgt bündeln: Gesten des Kontakts wurden als verdichtete händische Handlungsvollzüge im Kontakt mit dem Tonmaterial bestimmt (Kap. 3.1). Sie sind leiblich-körperlich fundiert: Wahrnehmung und Bewegung bilden eine Einheit, und im Tasten sind Selbst- und Materialerfahrung aufeinander bezogen (Kap. 3.2). Im Vollzug können

ästhetische Erfahrungen entstehen, die über ästhetische Reflexion aufgegriffen und verdichtet werden (Kap. 3.3); zugleich ist im Handeln ein implizites, erfahrungsgebundenes Handlungswissen wirksam, das sprachlich nur sehr begrenzt zugänglich ist, sich aber im Tun zeigt (Kap. 3.4). Das Tonmaterial wirkt mit seiner Eigengesetzlichkeit am Handlungsgeschehen mit (Kap. 3.5). Gesten des Kontakts werden daher als Hand-Material-Vollzüge verstanden, in denen Wahrnehmen, Handlungswissen und materielle Mitwirkung ineinandergreifen. Den kunsttherapeutischen Bezugsrahmen bildet die phänomenologische Kunsttherapie nach Hopf mit ihrer Trias von *Wahrnehmen, Handeln und Reflektieren mit Kunst* (Kap. 3.6). Die Arbeit am Tonfeld dient als ergänzende Perspektive, insbesondere im Hinblick auf haptischen Kontakt und Setting (Kap. 3.7). Die vorliegende Untersuchung entstand in einem künstlerisch-forschenden Ausbildungskontext. Mit explorativen kunsttherapeutischen Interventionen teilt sie die Ergebnisoffenheit innerhalb einer nachvollziehbaren Rahmung, nicht jedoch die spezifisch therapeutische Rahmung, Beziehung und Verantwortung. Insofern lässt sie sich als explorativer Beitrag zu einer kunstbasierten und kunstorientierten Grundlagenforschung verstehen, wie Hopf sie für die Kunsttherapie fordert (Hopf, 2026, S. 108).

#### **4 Fragestellungen**

Aus diesem theoretischen und forschungsbezogenen Bezugsrahmen ergeben sich folgende offene Forschungsfragen:

- FF1. Wie zeigen sich Gesten des Kontakts im Umgang mit schwarzem Ton?
- FF2. Wie können diese beschrieben werden?
- FF3. Wie lassen sich die gewonnenen Einsichten auf den Kontext der Kunsttherapie beziehen?

#### **5 Methodik und Begründung der Methodenwahl**

Die vorliegende Untersuchung verbindet künstlerisch-forschende Praxis mit einer qualitativen und phänomenologisch orientierten Auswertung. Die Verbindung von künstlerischer Forschung, ästhetischer Reflexion und kunsttherapeutischer Praxis

sowie ihre Relevanz für die künstlerischen Therapien wurde insbesondere im angloamerikanischen Raum herausgearbeitet (McNiff, 2009) und auch im deutschsprachigen Kontext weitergeführt (Jahn & Sinapius, 2015; Schmid, 2024; Hopf, 2026). Sie steht zugleich im Zusammenhang mit der Suche nach gegenstandsangemessenen Forschungsmethoden im kunsttherapeutischen Feld (Petersen, 2002). Im Folgenden werden zunächst das Forschungsdesign und die Datengrundlage, anschließend das Vorgehen der Datenauswertung sowie abschließend Gütekriterien und Qualitätssicherung dargestellt.

### **5.1 Forschungsdesign: emergent, qualitativ, phänomenologisch orientiert**

Vor dem Hintergrund der in Kapitel 1.3 dargestellten kunstbasierten und phänomenologisch orientierten Forschungshaltung folgt diese Arbeit einem emergenten, qualitativen Forschungsdesign, verstanden als prozesshafte, flexible und reflexive Methodenentwicklung im Verlauf der Auseinandersetzung mit dem Material (Hesse-Biber & Leavy, 2008; Schreier, 2017). Das Vorgehen im Rahmen dieser Diplomarbeit war in seinen Schritten vorab nicht festgelegt, sondern entwickelte sich iterativ in der wiederholten Auseinandersetzung mit dem Videomaterial und dem begleitend geführten Forschungstagebuch.

Beschreibungsebenen, analytische Foki und Darstellungsformen wurden dabei material- und prozessbezogen entwickelt, mehrfach überprüft und angepasst. Diese kontextsensible, nicht schematische Vorgehensweise wurde gewählt, um unerwartete Einsichten zu ermöglichen, die sich in handelnder Praxis und im Verlauf der Auswertung ergeben können.

Grundsätzlich leitend ist eine leibphänomenologische Perspektive auf materialbezogene Vollzüge, die das *Wie des Tuns* in den Blick nimmt. Methodisch wird damit ein Zugang gewählt, durch den implizite Wissensbereiche über handelnde Praxis erschlossen werden können – nicht nur in Bezug auf den Forschungsgegenstand, sondern auch in Bezug auf den Forschungsprozess selbst. Eine wichtige Begründung hierfür liefert Gaete (2022), die plastisch-kreativ-expressive Erfahrung als phänomenologische Erkundung präreflexiver und verkörperter Dimensionen diskutiert und Erkenntnisgewinn gerade *in* der Aufmerksamkeit auf den Prozess verortet.

Bei der Entstehung des Videomaterials *Sich von innen her ertasten* nahmen meine Kommilitonin und ich abwechselnd die Rollen der forschenden Akteurin (FA) und der forschenden Beobachterin (FB) ein. Im Rahmen dieser Diplomarbeit nehme ich für die Auswertung die Rolle der auswertenden Forscherin (AF) ein. Die Unterscheidung dieser Rollen macht die Verschränkung von eigener künstlerischer Erfahrung, Beobachtung und späterer Auswertung im Forschungsprozess transparent.

## **5.2 Datengrundlage**

Die Datengrundlage der Untersuchung umfasst zwei unterschiedlich gewichtete Materialbereiche. Den primären Untersuchungskorpus bildet das Videomaterial aus der künstlerischen Forschung *Sich von innen her ertasten*. Es besteht aus zwei Videoaufnahmen von jeweils etwa 20 Minuten Dauer und wird in Kapitel 5.2.1 näher beschrieben. Ergänzend dient das prozessbegleitend geführte Forschungstagebuch als Dokumentation und Reflexionsraum des Forschungsprozesses sowie zur Nachvollziehbarkeit zentraler methodischer Entwicklungen und Entscheidungen. Seine Entstehung und Beschaffenheit werden in Kapitel 5.2.2 dargestellt.

### **5.2.1 Videomaterial aus künstlerischer Forschung *Sich von innen her ertasten***

Der folgende Abschnitt beschreibt den Entstehungs- und Aufnahmekontext des Videomaterials und ordnet die Bedingungen seiner Entstehung ein (Knoblauch, 2025, S. 26). Da die Videoaufnahmen ursprünglich im Rahmen der künstlerischen Forschung und nicht als Datenerhebung für die Diplomarbeit entstanden, wird die Aufnahmesituation rückblickend anhand vorhandener Dokumentationen und eigener Erinnerung rekonstruktiv beschrieben. Für die Aufnahmen wurde das Labortheater der HfBK Dresden gewählt, ein Versuchsraum für forschungs- und künstlerische Entwicklungsvorhaben. Der variable, mit schwarzem Molton ausgestattete Raum ermöglicht, Lichtverhältnisse, Hintergrund und räumliche Bedingungen gezielt einzurichten und während der Aufnahmen weitgehend konstant zu halten. Ziel war ein ruhiger und konzentrierter Rahmen, in dem die händischen Bewegungen möglichst deutlich hervortreten. Der Wahl gingen erste filmische Erprobungen in den Räumen des Studiengangs voraus, welche dazu dienten, technische Herausforderungen zu erkennen und das Setting entsprechend anzupassen.

Als Material wurde die schwarze Tonmasse Nigra 2002 verwendet. Sie ist mit 20 % feiner Schamotte mit einer Körnung von 0 – 0,2 mm versetzt und wird als Modelliermasse für Schule, Therapie und Keramik-Atelier angegeben. Für die Interaktion wurde eine Tonmenge von etwas mehr als zwei Handvoll frisch aus einem 10-kg-Batzen entnommen. Die Materialwahl ist für die Untersuchung relevant, da Farbe, Dichte, Feuchtigkeit, Textur, Gewicht, Plastizität und Trocknungsverhalten die Handlungsvollzüge mitstrukturieren. Um den visuellen Fokus auf die Hände und den Ton zu richten und störende Falten möglichst zu vermeiden, trug die handelnde Person schwarze, enganliegende Kleidung. Die beiden Videoaufnahmen wurden mit einer fest eingestellten Kamera auf einem Stativ aufgenommen. Sie befand sich gegenüber einem schwarzen Kubus, der als Sitzgelegenheit für die handelnde Person diente. Zwei seitlich auf die Interaktion gerichtete, dimmbare Scheinwerfer ermöglichten eine gleichmäßige Ausleuchtung. Licht, Kamera und Bildausschnitt wurden vor Beginn der Aufnahmen eingestellt und während beider Durchgänge nicht verändert. Der Bildausschnitt erfasste die vor dem Rumpf agierenden Hände; die Perspektive wurde nicht vollständig frontal, sondern leicht erhöht gewählt.

Der vorab definierte Handlungsrahmen für die Aufnahme bestand darin, über einen Zeitraum von etwa 20 Minuten mit der Tonmasse in Interaktion zu gehen. Wie dies geschah, blieb der handelnden Person überlassen. Vorgegeben war lediglich, die Hände möglichst innerhalb des von der Kamera erfassten Bildbereichs zu halten. Ob der Ton zwischenzeitlich etwa abgesetzt, geteilt oder fallengelassen wurde, war nicht festgelegt. Die Aufgabe der forschenden Beobachterin (FB) bestand darin, den zeitlichen Rahmen im Blick zu behalten. Die Durchführung fand zweimal statt, sodass jede Person einmal die handelnde, modulierende und explorierende Position der FA und einmal die beobachtende und rahmenhaltende Position der FB einnahm. Derselbe Tonbatzen wurde in beiden Durchgängen verwendet. Auf diese Weise entstanden zwei Videoaufnahmen von jeweils etwa 20 Minuten Dauer. Im Anschluss wurde das Videomaterial gesichtet und jeweils am Ende auf etwa 20 Minuten gekürzt. Zudem wurden Schwarzwert und Kontrast angepasst sowie ein Weißabgleich vorgenommen. Sowohl für die Präsentation im Rahmen der Ausstellung als auch für die Auswertung in der vorliegenden Diplomarbeit wurde ausschließlich das visuelle Videomaterial verwendet.

### **5.2.2 Forschungstagebuch als Prozessdokumentation und Raum ästhetischer Reflexion**

Das Forschungstagebuch dient als prozessbegleitendes Instrument und als Raum zur ästhetischen Reflexion des Forschungsprozesses und der händischen Auseinandersetzung mit schwarzem Ton. Als ästhetische Reflexion wird hier eine Form der Auseinandersetzung verstanden, in der Wahrnehmungen, Erfahrungen und methodische Fragen nicht nur sprachlich, sondern auch über poetisch-gestalterische Setzungen bearbeitet und verdichtet werden können (Kämpf-Jansen, 2021). Das im Prozess Auftauchende wird zunächst ohne feste Vorauswahl festgehalten, wie etwa Gedanken, assoziative Verknüpfungen, Bilder, Skizzen, Erinnerungen, Affekte sowie Körperempfindungen der Forscherin. Die 1.-Person-Perspektive ist dabei zentral und ermöglicht diese spezifische Form des introspektiven Einblicks. Zugleich dokumentiert das Forschungstagebuch den emergenten Forschungsprozess und trägt zur intersubjektiven Nachvollziehbarkeit zentraler methodischer Entwicklungen und Entscheidungen bei (Kohl, 2007). Es wurde im Zeitraum vom 15.02.2026 bis 20.05.2026 geführt. Auszüge sind im Anhangsband dokumentiert (Anhang C); Verweise erfolgen im Format (FT, S. X). Einen grundlegenden strukturierenden Rahmen bildet die Notation des Tagesdatums sowie das digitale, vertikal fortlaufende Word-Seitenformat mit den Möglichkeiten und Begrenzungen des Programms.

Im Verlauf des Prozesses wurde im Forschungstagebuch mit Notizen, Memos, Fotografien, eingescannten handschriftlichen Aufzeichnungen und Skizzen sowie grafischen Darstellungen und Schemata gearbeitet. Die Einträge reichen von kurzen, stichwortartigen und fragmentarischen Notizen bis zu längeren Reflexionen, poetischen Textformen und grafischen Ordnungen. Einzelne Seiten wurden zudem bewusst als ästhetische Setzungen gestaltet. Dabei handelt es sich sowohl um eigenes, unmittelbar im und für das Forschungstagebuch erstelltes Material als auch um spontan erinnertes und bereits vorhandenes Material, das herausgesucht und hinzugezogen wurde. Dieses kann bereits früher von der Forscherin selbst erstellt worden sein oder von anderen Autor\*innen stammen. Das Forschungstagebuch bildete damit zunächst einen Rahmen für gestaltende, spontan schreibende und skizzierende Spür- und Denkbewegungen im freien Fluss, ohne dass diese im Moment ihres Entstehens bereits durch ein Ordnungssystem strukturiert wurden.

## 5.3 Datenauswertung

### 5.3.1 Phänomenologisch orientierte qualitative Videoanalyse

Gemäß dem emergent angelegten Forschungsdesign folgte die Auswertung keinem vorab festgelegten Ablauf, sondern einem iterativen Vorgehen mit wiederholten Sichtungen, Annäherungen, Überarbeitungen und Rückbindungen an das Videomaterial. Dabei verliefen einzelne Arbeitsschritte teilweise parallel und wurden im Verlauf der Analyse mehrfach angepasst. Dennoch lässt sich die Auswertung rückblickend als verdichtetes Arbeitsmodell darstellen. Die im Verlauf der Analyse entwickelten Bezeichnungen sind gegenstandsbezogene, materialnah gebildete Arbeitsbegriffe. Sie dienen der beschreibenden Verdichtung wiederkehrender Vollzüge und erheben keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit.

Als methodische Orientierung dienten Elemente der interpretativen Videoanalyse nach Tuma et al. (2013) sowie die von Moritz (2011) beschriebene Feldpartitur zur multikodalen Transkription und Auswertung. Diese wurden an den vorliegenden Untersuchungsgegenstand, den Entstehungskontext des Videomaterials und die phänomenologisch orientierte Forschungshaltung angepasst. Videografie bezeichnet bei Tuma et al. (2013) die Verbindung von Videoanalyse und ethnografischer Feldarbeit und zielt darauf ab, kommunikatives Handeln in sozialen Situationen nicht nur hinsichtlich seines *Was*, sondern seines *Wie* zu rekonstruieren und somit die Formen und Performanz des Handelns in den Blick zu nehmen (Tuma et al., 2013, S. 16–17). Zudem weisen die Autoren darauf hin, dass sich die Analyse möglicherweise zunehmend von einer sprachlichen Fassung löst und in der Folge Typisierungen gezeigt und visuell dargestellt werden könnten, „ohne sie auf einen sprachlichen Begriff bringen zu müssen“ (Tuma et al., 2013, S. 123). Für die vorliegende Untersuchung sind sowohl die Aufmerksamkeit für das *Wie* des Handlungsvollzugs als auch die Möglichkeit der visuellen Darstellung anschlussfähig.

### Verdichtetes Arbeitsmodell des Auswertungsprozesses

#### Erster Schritt:      **Offene Sichtung des Videomaterials**

Das Videomaterial wurde zunächst mehrfach offen betrachtet. Leitend waren dabei die Fragen: *Was zeigt sich? Was fällt auf?* Festgehalten wurde dies in ersten Sichtungsnotizen. Zudem wurden zur visuellen Übersicht aus dem Videomaterial in

Abständen von einer Sekunde Videostills extrahiert und zu Kontaktbögen zusammengestellt.

**Zweiter Schritt:      Erste Grobmarkierung auffälliger Passagen**

Auffällige Passagen im Videomaterial wurden zunächst grob markiert. Im Vordergrund standen wiederkehrende, irritierende oder besonders prägnante Handlungsvollzüge.

**Dritter Schritt:      Veränderungsbezogene Segmentierung**

Das Datenmaterial wurde nicht in gleichmäßige Zeitintervalle gegliedert, sondern anhand wahrnehmbarer Veränderungen segmentiert. Grenzen wurden dort gesetzt, wo sich Veränderungen im Handlungs- und Kontaktgeschehen zeigten. Dabei spielten Ähnlichkeit, Wiederholung und Variation sowie die Differenz zum jeweils nachfolgenden Segment eine Rolle. Herausfordernd war, dass Übergänge zwischen Segmenten häufig fließend verliefen und teilweise eine suchende Qualität aufwiesen.

**Vierter Schritt:      Feinjustierung der Timecodes und Auswahl von Videostills**

Die Segmentgrenzen wurden in Adobe Premiere Pro durch erneutes Sichten zeitlich feinjustiert. Das Programm ermöglichte eine schrittweise Navigation im Videomaterial sowie die gezielte Auswahl und den Export von Videostills. Für jedes Segment wurde ein stellvertretender Videostill ausgewählt, der der visuellen Repräsentation und der Orientierung im Datenmaterial diene.

**Fünfter Schritt:      Erste sprachliche Beschreibungen des Datenmaterials**

Es wurden erste deskriptive Beschreibungen der Handlungsvollzüge und Materialveränderungen formuliert. Dabei zeigte sich, dass hierfür zunächst eine differenzierte Beobachtungs- und Beschreibungssprache entwickelt werden musste; es schloss sich eine Recherche- und Erprobungsphase an. Exemplarisch dokumentiert das Forschungstagebuch diese Suche anhand der Auseinandersetzung mit dem Notationssystem HamNoSys für Gebärdensprachen (FT, S. 68–73).

**Sechster Schritt:      Exemplarische deskriptive Feinanalyse**

Im Anschluss wurden ausgewählte Segmente exemplarisch feinanalytisch bearbeitet. Unter Rückbindung an die jeweiligen Timecodes und Videostills erfolgte eine dichte

Beschreibung des prozessualen Verlaufs. Die zunächst als „Bewegung“ und „Material“ bezeichneten Ebenen wurden getrennt durch Einzeichnungen in Videostills sichtbar gemacht; zugleich wurden die Bewegungsverläufe und die Form des Materials körperlich nachvollzogen. Eine dritte Darstellung führte beide Ebenen verdichtend zusammen und wurde als Kontaktgeste bezeichnet. Im späteren Analyseverlauf wurden die Arbeitsbegriffe zu „Handlungsvollzug“ und „Materialveränderung“ präzisiert. Die vollständigen Feinanalyseprotokolle befinden sich in Anhang B; ausgewählte visuelle Verdichtungen werden in Kapitel 6.3 dargestellt.

#### Siebter Schritt:      **Entwicklung der Feldpartitur**

Die Entwicklung einer Feldpartitur in Orientierung an Moritz (2011) bildete einen zentralen methodischen Zwischenschritt zwischen visuellem, handlungsbezogenen Videomaterial und analytischer Verdichtung. Eine Feldpartitur ermöglicht es, verschiedene, im Video gleichzeitig ablaufende Informationsebenen entlang einer gemeinsamen Zeitachse zu erfassen und durch Verbalumschreibungen, Schriftzeichen, spezifische Symbole und Icons strukturiert darzustellen (Moritz, 2011, S. 59–82). In Anlehnung daran wurde für die vorliegende Untersuchung eine eigenständige Tabellenstruktur in Microsoft Word entwickelt und im Verlauf des Forschungsprozesses mehrfach überarbeitet. So wurde beispielsweise eine vertikale statt einer horizontalen Ausrichtung der Zeitachse gewählt, um die Feldpartitur besser in das Seitenformat der Arbeit einzupassen. Im weiteren Verlauf der Analyse ermöglichte die Feldpartitur, wiederkehrende Kontaktvollzüge zu erkennen, zu vergleichen und zu verdichten. Die in *Feldpartitur 1* ausdifferenzierte Fassung unterscheidet vier sprachliche Beschreibungsebenen:

1. Beschreibbarer Handlungsvollzug: *Was tun die Hände?*
2. Beschreibbare Materialveränderung: *Was verändert sich am Ton?*
3. Beschreibbare Kopplung von Handlungsvollzug und Materialveränderung:  
*Wie hängt beides sichtbar zusammen?*
4. Memo / Verdichtungsvermerk: *Erste Auffälligkeiten, interpretative Begriffe, leibliche Resonanz, Hinweise für die Feinanalyse*

Die analytische Trennung der ersten beiden Ebenen diene dazu, die jeweils beschreibbaren Anteile des Kontaktgeschehens zunächst voneinander zu unterscheiden und sie in der Kopplungsspalte wieder zusammenzuführen. Interpretative Begriffe, reflexive Eindrücke sowie die leibliche Resonanz der Forscherin wurden nicht in die Primärbeschreibungen aufgenommen, sondern in den Memo- /Verdichtungsvermerken sowie begleitend im Forschungstagebuch dokumentiert. Im Verlauf der Auswertung rückte zudem die Frage in den Blick, inwieweit neue Handlungsvollzüge durch Materialwiderstand, Einkerbungen oder die in dem Moment spezifische Materialform angestoßen wurden. Solche impulsgebenden Momente wurden punktuell in den Memo-/Verdichtungsvermerken notiert. Fließende Segmentgrenzen erhielten in der Feldpartitur die Kennzeichnung „Übergang“.

Im Auswertungsprozess entstanden zwei Feldpartituren mit unterschiedlichen Arbeitsfassungen und Schwerpunktsetzungen. Die folgende Tabelle zeigt die mehrfach überarbeitete und deskriptiv geschärfte Arbeitsfassung 6 der *Feldpartitur 1* (FA1) anhand des ersten Segments und erläutert zugleich die einzelnen Spalten. Die vollständige Tabelle befindet sich im Anhang A.

Tabelle 1: Aufbau und Ausschnitt aus der Feldpartitur 1 (FA1), Arbeitsfassung 6, Segment 1

| FELDPARTITUR 1: <i>Sich von innen her ertasten</i> - Forschende Akteurin 1 (FA1) <b>Arbeitsfassung 6</b>                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Legende: ø = interessante Passage, ggf. Feinanalyse / → = führt zu / W = Wiederholung                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Die Spalten <b>Beschreibbarer Handlungsvollzug</b> , <b>Beschreibbare Materialveränderung</b> und <b>Beschreibbare Kopplung von Handvollzug und Materialveränderung</b> dienen der deskriptiven Erfassung des Videomaterials. Interpretationen, reflexive Eindrücke und erste Verdichtungen werden in der Spalte <b>Memo / Verdichtungsvermerk</b> ausgewiesen. |                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| Segment                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Timecode / Videostill                                                                                                                                                          | Beschreibbarer Handlungsvollzug (TXT)                                                                                                                                                                                                                 | Beschreibbare Materialveränderung (TXT)                                                                                                                                                                                                        | Beschreibbare Kopplung von Handlungsvollzug und Materialveränderung (TXT)                                                                                                                                                                                                                                                                            | Memo / Verdichtungsvermerk, ggf. Impuls (TXT)                                                                                                                                                                                                                        |
| Nummer des Segments. Die Segmentierung erfolgt ereignisbezogen anhand wahrnehmbarer Veränderungen und nicht in gleichmäßigen Zeitabständen/ Intervallen.                                                                                                                                                                                                        | Der Timecode sichert die zeitliche Zuordnung des Segments innerhalb des Videodatenmaterials; ein stellvertretender Videostill dient der visuellen Repräsentation des Segments. | Beschreibung der Handlungsvollzüge der Hände<br><br><i>Was tun die Hände hinsichtlich Stellung der Hände zueinander, Berührung des Materials, Richtung, Tempo, Rhythmus, Wiederholung, Fluss, Kraft? (Siehe auch Tabelle Beobachtungsdimensionen)</i> | Beschreibung der Veränderung des (Ton-) Materials.<br><br><i>Was verändert sich am (Ton-) Material hinsichtlich Form, Oberfläche, Lage, Volumen, Ausdehnung, Rissbildung, Glanz, Spur, Zusammenhalt?</i>                                       | Beschreibung des Zusammenhangs zwischen Handvollzug und (Ton-) Materialveränderung.<br><br><i>Wie geht ein Handlungsvollzug der Hände mit einer Veränderung des (Ton-)Materials einher?</i><br><br><i>Formulierungshilfen:</i><br><i>Während... zeigt sich...</i><br><i>Beim... verändert sich...</i><br><i>Die Bewegung... geht mit ... einher.</i> | Vermerk zu Auffälligkeiten, Übergängen, Wiederholungen und Varianten sowie zur möglichen Auswahl für Verdichtungen zu Gesten und Feinanalyse. Memos können auch erste reflexive Eindrücke, Assoziationen oder interpretative Verdichtungen der Forscherin enthalten. |
| 1                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <br>00:00:00-00:23:22                                                                       | Beide Hände halten den Tonkörper von den Seiten zur Mitte hin ausgerichtet. Finger und Daumen drücken wiederholend synchron, fassen um und drücken erneut; anschließend werden die Hände zusammengeführt, gefolgt von erneutem Drücken.               | Der zunächst relativ kompakte und glatte Tonkörper wird im Verlauf flacher und breiter; an der Oberfläche entstehen Vertiefungen, Erhebungen und feine Risslinien. Stellenweise zeigen sich schichtartige Überlagerungen und Verschiebungen im | Wiederholtes Drücken geht mit einem Flacher- und Breiterwerden des Materials einher. Beim anschließenden Zusammenfallen wird das Material wieder ein kompaktes Volumen.                                                                                                                                                                              | Erste Phase;<br><br><b>Vormerkung: Ausdehnung → Komprimierung</b>                                                                                                                                                                                                    |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                | Vorrangig sind die vorderen Fingerglieder und Daumen beteiligt; die synchrone achsensymmetrische Bewegung verläuft kontinuierlich und fließend.                                                                                                       | Material. An einzelnen Randbereichen öffnet sich das Material leicht und wird krümelig; nach dem Zusammenfallen ist das Material wieder kompakt.                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                      |

Die *Feldpartitur 2 (FA2)* liegt als explorative Arbeitsfassung 4 vor. Sie enthält ebenfalls eine Segmentierung, Timecodes und Videostills sowie textliche Beschreibungen des Handlungsvollzugs und der Materialveränderung. Anstelle einer gesonderten Kopplungsspalte enthält sie die Spalte „Skizzierte Materialform“. Darin werden die im jeweiligen Segment sichtbare Form und Lage des Tonmaterials in reduzierten lilafarbenen Skizzen dargestellt. In ihrer zeitlichen Abfolge machen diese Skizzen Veränderungen der Materialform und -lage sichtbar. Die folgende Tabelle zeigt exemplarisch die Segmente 32–34; die vollständige Fassung steht in Anhang A.

Tabelle 2: Aufbau und Ausschnitt aus der Feldpartitur 2 (FA2), Arbeitsfassung 4, Segmente 32–34

| FELDPARTITUR 2: <i>Sich von innen her ertasten</i> – Forschende Akteurin 2 (FA2) <b>Arbeitsfassung 4</b> |                                                                                                          |                                                                                                        |                                                                                          |                                                                                       |                                               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Legende: ø = interessante Passage, ggf. Feinanalyse / → = führt zu / W = Wiederholung                    |                                                                                                          |                                                                                                        |                                                                                          |                                                                                       |                                               |
| Segment                                                                                                  | Timecode / Videostill                                                                                    | Beschreibbarer Handlungsvollzug (TXT)                                                                  | Beschreibbare Materialveränderung (TXT)                                                  | Skizzierte Materialform                                                               | Memo / Verdichtungsvermerk, ggf. Impuls (TXT) |
| 32                                                                                                       | <br>07:13:13-07:24:07   | Drückend-ziehende horizontale Umfassbewegungen der Hände aus den Handgelenken heraus zu den Seiten hin | Ton dehnt sich als kompakte Wulst zunehmend in horizontaler Richtung aus und wird länger |    | griffig; expandierend, weitend                |
| 33                                                                                                       | <br>07:24:08-07:28:19  | Nach dem Brechen werden die Hände wieder zusammengeführt                                               | Ton bricht                                                                               |   | Impuls geht vom brechenden Material aus       |
| 34                                                                                                       | <br>07:28:20-07:41:06 | Hände gehen in wiederholte, rhythmische und mit Druck verpressende, zusammenführende Bewegungen über   | Ton verdichtet sich und nimmt kompakte Kugelform an                                      |  | W: stabilisierend<br>ø                        |

Damit liegen zwei unterschiedliche Darstellungsweisen des Wechselspiels von Handlungsvollzug und Materialveränderung vor. Während *Feldpartitur 1* den Zusammenhang zwischen beschreibbarem Handlungsvollzug und beschreibbarer Materialveränderung sprachlich ausdifferenziert, setzt *Feldpartitur 2* mit der visuellen Darstellung anstelle einer gesonderten Kopplungsspalte einen anderen Schwerpunkt. Nicht alle Segmente wurden in gleicher analytischer Dichte ausgearbeitet. Die Feldpartituren dienen der überblickshaften Erschließung des gesamten Videomaterials und bildeten die Grundlage für die weitere Analyse.

#### Achter Schritt:      **Entwicklung sensibilisierender Beschreibungsdimensionen für sichtbare Handlungsvollzüge im Materialkontakt**

Im Verlauf der Feldpartiturarbeit wurden neun Dimensionen zur Beschreibung der sichtbaren Handlungsvollzüge im Materialkontakt mit Ton als vorläufiges

Arbeitsinstrument herausgearbeitet. Sie entstanden nicht vorab als festgelegtes Kategoriensystem, sondern wurden im Wechsel zwischen wiederholter Betrachtung des Videomaterials, sprachlicher Beschreibung und begrifflicher Differenzierung materialnah entwickelt. Die Dimensionen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern dienen als sensibilisierende Beobachtungs- und Beschreibungshilfen, die den Blick für das schärfen, was sich zeigt.

*Tabelle 3: Sensibilisierende Beschreibungsdimensionen für sichtbare Handlungsvollzüge im Materialkontakt*

| <b>Dimension</b> | <b>Bezeichnung</b>                                       | <b>Beschreibung</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------|----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| D1               | Lage und Position                                        | Meint die räumliche Ausrichtung der Hände, Finger, Fingerglieder, Handwurzel, Handflächen, Handballen und Arme in Bezug zum Material und zum Körper.                                                                                                                                                                                                           |
| D2               | Bewegungsrichtung                                        | Meint die räumliche Richtung der Bewegung und kann mit vor-zurück, seitlich hin-her (horizontal), oben-unten (vertikal) sowie mittels oben, unten, rechts, links beschrieben werden. Ergänzend können relationale Bewegungsrichtungen mittels zu mir hin, von mir weg, nach innen, nach außen, zur Mitte hin und von der Mitte weg beschrieben werden.         |
| D3               | Radius/Reichweite                                        | Meint die Größe des Bewegungs- oder Kontaktraumes.                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| D3.1             | Radius der Bewegung                                      | Beschreibt, welchen Raum die Bewegung einnimmt und kann mittels klein-, mittel- und großräumig beschrieben werden.                                                                                                                                                                                                                                             |
| D3.2             | Radius der Kontaktfläche                                 | Beschreibt die Größe der Kontaktfläche zwischen Hand und Material mittels punktuell bis flächig. Die Kontaktfläche kann über Fingerkuppe, Fingerglied, Handballen, Handflächeninnen- oder -außenseite oder mehreren Kontaktstellen zugleich erfolgen.                                                                                                          |
| D4               | Sichtbare Spannung und Kontinuität des Bewegungsverlaufs | Meint sichtbare Hinweise auf Spannung und Kontinuität des Bewegungsverlaufs. Diese können z. B. als niedrig, mittel oder hoch sowie als eher fließend, stockend oder unterbrochen beschrieben werden. Hinweise auf erhöhte Spannung können hervortretende Sehnen, stärker gebeugte Finger oder rötlich bzw. weißlich verfärbte Haut- oder Gelenkbereiche sein. |
| D5               | Tempo                                                    | Meint die Geschwindigkeit, mit der ein Bewegungsvollzug ausgeführt wird. Beschrieben werden kann das Tempo als langsam, mittel oder schnell sowie als gleichbleibend, beschleunigend, verlangsamend oder wechselhaft.                                                                                                                                          |
| D6               | Wiederholung und Rhythmus                                | Meint die mindestens einmal erneute Ausführung eines ähnlichen Bewegungsvollzugs. Wiederholungen können gleichförmig, variiert, rhythmisch, unregelmäßig, steigend oder abschwächend auftreten und sich über eine sehr kurze oder längere Zeitspanne erstrecken.                                                                                               |
| D7               | Handkoordination                                         | Meint, wie beide Hände im Bewegungsvollzug zueinander in Beziehung stehen. Beschrieben werden kann, ob sie synchron, asynchron, alternierend, horizontal spiegelnd, punktsymmetrisch spiegelnd, unterstützend, haltend, führend, folgend oder gegenläufig agieren.                                                                                             |

|    |                                  |                                                                                                                                                                                                                                                    |
|----|----------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| D8 | Sichtbare Kraftübertragung/Druck | Meint sichtbare Hinweise auf Kraftübertragung zwischen Hand und Material. Beschrieben werden kann Druck über Eindrückungen, Verformungen, Ausweichen des Materials oder sichtbare Anspannung der Hände.                                            |
| D9 | Gleichgewicht und Balance        | Meint sichtbare Hinweise auf den Umgang mit Gewicht, Lage und Stabilität des (Ton-)Materials. Beschrieben werden kann, wie Hände und Körper das Material halten, stützen, ausbalancieren oder gegen Verrutschen, Kippen oder Fallen stabilisieren. |

### Neunter Schritt:      **Gruppierung von Handlungsvollzügen zu Kontaktgesten**

Die Segmente wurden anschließend anhand der Kriterien Ähnlichkeit, Variation und Differenz vergleichend betrachtet. Auf dieser Grundlage wurden wiederkehrende Handlungsvollzüge im Materialkontakt vorläufig gruppiert und als Kontaktgesten bezeichnet. Praktisch erfolgte die Gruppierung durch das Ausschneiden der ausgedruckten Feldpartitursegmente sowie deren wiederholtes Sichten, räumliches Anordnen und Umgruppieren (FT, S. 90).

### Zehnter Schritt:      **Erarbeitung des Kategoriensystems**

Die im vorherigen Schritt gebildeten Gruppierungen wurden wiederholt überprüft und überarbeitet. Dabei wurden die Kontaktgesten als Unterkategorien zu Gestenfamilien als Oberkategorien gebündelt. Das daraus entwickelte Kategoriensystem ist als vorläufige und materialgebundene Verdichtung der untersuchten Handlungsvollzüge zu verstehen. Für jede Unterkategorie wurde jeweils eine besonders prägnante Ankersequenz mit einem stellvertretenden Videostill ausgewählt. Das entstandene Kategoriensystem wird in Kapitel 6.2 dargestellt (FT, S. 91–101).

### **5.3.2 Auswertung des Forschungstagebuchs**

Das Forschungstagebuch wurde mehrfach vollständig und in seinem chronologischen Verlauf gesichtet. Die Auswahl der Einträge erfolgte im Wechsel zwischen einer offenen Aufmerksamkeit für auffällige oder verdichtende Passagen und ihrer Rückbindung an die Forschungsfragen. Berücksichtigt wurden insbesondere Einträge, in denen methodische Wendepunkte, wiederkehrende Motive oder Veränderungen der Wahrnehmungs- und Beschreibungspraxis sichtbar werden. Für die Ergebnisdarstellung wurde der dokumentierte Forschungsverlauf materialnah in fünf Arbeitsabschnitte gegliedert, deren Übergänge teilweise fließend sind: die

Etablierung des Forschungstagebuchs als Forschungsraum und erste ästhetische Setzungen (FT, S. 6–24), material- und theoriebezogene Erkundungen (FT, S. 25–47), der Übergang zur systematischen Videoanalyse und die damit verbundenen methodischen Suchbewegungen (FT, S. 48–59), eine Phase methodischer Irritation (FT, S. 60–73) sowie die daran anschließende zunehmende Differenzierung und Verdichtung der Analyse (FT, S. 74–101). Die Darstellung bleibt dabei in ihrer Grundstruktur chronologisch, nimmt jedoch innerhalb der Arbeitsabschnitte eine Auswahl und Bündelung des umfangreichen Materials vor.

Für die Darstellung der Auswertungsergebnisse in Kapitel 6.1 wurde überwiegend die 3.-Person-Perspektive gewählt, um eine größere sprachliche Distanz zum eigenen Datenmaterial herzustellen. Direkt zitierte Einträge aus dem Forschungstagebuch bleiben in ihrer ursprünglichen 1.-Person-Perspektive erhalten. Die ausgewählten Einträge werden in Kapitel 6 zunächst materialnah dargestellt; ihre weiterführende Interpretation erfolgt in Kapitel 7.

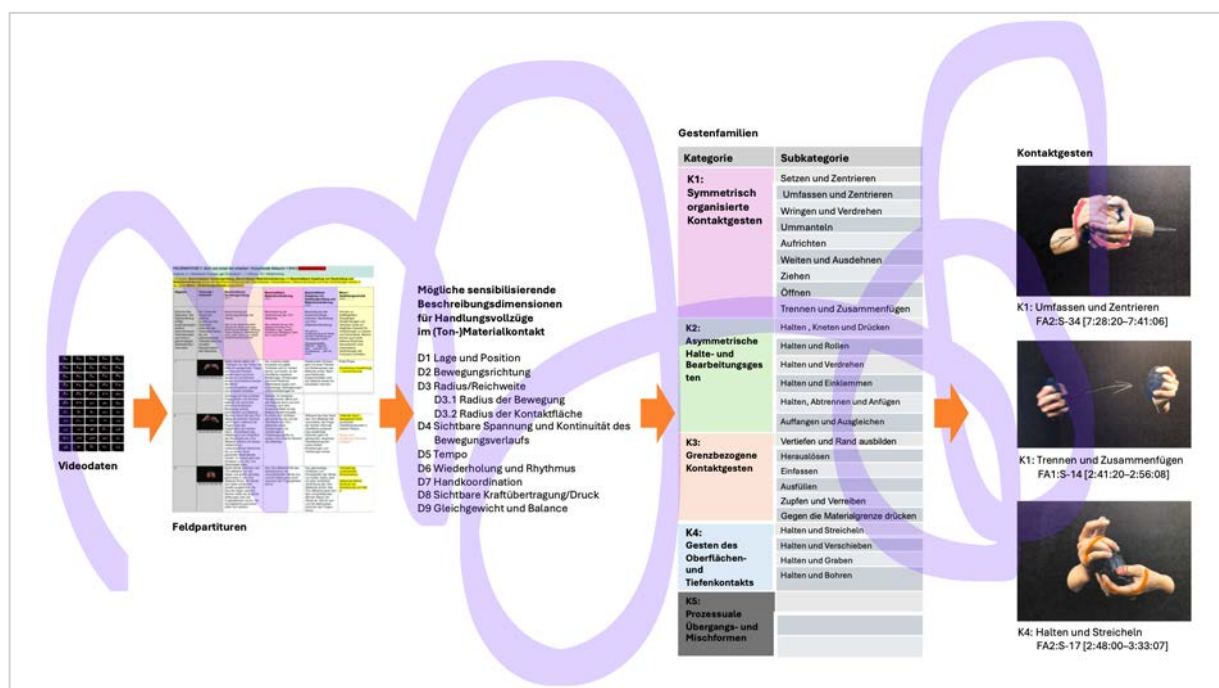


Abb. 3: Schematische Darstellung des Auswertungsprozesses des Videodatenmaterials, seiner zentralen Verdichtungen und der begleitenden ästhetischen Reflexion im Forschungstagebuch

Die folgende schematische Darstellung führt die beiden Auswertungsstränge der Videoanalyse und des Forschungstagebuches zusammen und veranschaulicht die zentralen Arbeitsschritte sowie ihre wechselseitigen Bezüge. Die orangefarbenen

Pfeile markieren die hauptsächliche Richtung der zunehmenden Verdichtung vom Videomaterial über Feldpartitur, Beschreibungsdimensionen und Kategoriensystem bis zu den exemplarischen Feinanalysen. Die violette Linie verweist auf den begleitenden verkörperten und ästhetisch-reflexiven Prozess, der im Forschungstagebuch dokumentiert wurde und in dessen Verlauf Beobachtungen, methodische Irritationen und neue Differenzierungen wiederholt in die Videoauswertung eingingen.

#### **5.4 Gütekriterien und Qualitätssicherung**

Zur Qualitätssicherung der vorliegenden Untersuchung tragen insbesondere Gegenstandsangemessenheit, Materialnähe, Nachvollziehbarkeit und Reflexivität bei. Sie stützt sich auf die in den vorangehenden Abschnitten beschriebenen Verfahrensschritte, die Dokumentation und Reflexion des Forschungsprozesses im begleitenden Forschungstagebuch sowie die fortlaufende Rückbindung der Auswertung an das Datenmaterial. Die eigene Involviertheit wurde durch die Unterscheidung der Rollen als forschende Akteurin (FA), forschende Beobachterin (FB) und auswertende Forscherin (AF) offengelegt. Darüber hinaus wurden Zwischenergebnisse und methodische Überlegungen in Kolloquien und im fachlichen Austausch reflektiert. Weiterführende Begrenzungen der Untersuchung werden in Kapitel 7.2 diskutiert.

### **6 Ergebnisse**

Das Ergebniskapitel stellt drei Ergebnisbereiche vor: das Forschungstagebuch als prozessbezogenes Ergebnis, das aus der Videoanalyse entwickelte Kategoriensystem der *Gesten des Kontakts* sowie drei exemplarische Feinanalysen mit zeichnerischen Verdichtungen. Die Darstellung führt damit vom dokumentierten Forschungsprozess über die systematische Bündelung wiederkehrender Handlungsvollzüge bis zur mikroanalytischen Betrachtung ausgewählter Sequenzen. Die Ergebnisse werden zunächst beschreibend dargestellt und in Kapitel 7 im Hinblick auf die Forschungsfragen sowie ihre kunsttherapeutischen Bezüge diskutiert.

## 6.1 Prozessbezogene Ergebnisse aus dem Forschungstagebuch

Das Forschungstagebuch ist, neben seiner dokumentierenden Funktion, selbst ein wichtiges prozessbezogenes und ästhetisches Ergebnis dieser Forschungsarbeit. Die Darstellung folgt den fünf in Kapitel 5.3.2 beschriebenen Arbeitsabschnitten und zeichnet anhand ausgewählter Einträge zentrale Entwicklungslinien des Forschungsprozesses nach. Dabei wird sichtbar, wie der Forschungsprozess selbst wiederholt zum Gegenstand der Beobachtung und Reflexion wurde und wie sich die Wahrnehmungs- und Beschreibungspraxis im Verlauf veränderte. Dies zeigt sich sowohl in sprachlichen Einträgen als auch in bildlichem Resonanzmaterial (FT, S. 7; S. 21–22; S. 27–28; S. 37; S. 54–55).

### Erste ästhetische Setzungen und Etablierung des Forschungsraums

Zu Beginn des Forschungsprozesses wird das Thema des Impulses zunächst zeichnerisch erkundet. Auf S. 10 (FT, S. 10) zeigen sich unterschiedliche Linienqualitäten und Bewegungsrichtungen: wiederholte Hin-und-her- und Auf-und-ab-Bewegungen sowie von einem Zentrum ausgehende, durch Pfeile markierte Richtungen. Mehrere vertikale Linien werden über die Blattgrenze hinweg auf der folgenden Seite fortgeführt und dort von der Notiz „Über den Rand hinaus“ begleitet (FT, S. 10–11). In diesen frühen ästhetischen Setzungen werden Bewegung, Richtung, Zentrum, Raum und die Überschreitung einer Begrenzung sichtbar.

An diese Erkundung schließt sich eine Erinnerung der Forscherin an eine 2014 besuchte Ausstellung *the tangible border / der berührte Rand* der Medienkünstlerin Pauline M'Barek an. Im Forschungstagebuch werden Bildmaterial und Textausschnitte ihrer Arbeiten zusammengetragen und mit Körper- und Sinneserfahrung, Berührung, Rand, Grenze und Schwelle sowie Innen und Außen verknüpft (FT, S. 11–13, 15–16). Auf S. 14 werden diese Materialien eigenständig bildnerisch weiterbearbeitet: Abbildungen von weißen Handabdrücken sowie geschlossene und geöffnete Augen mit Spiegelung der Umgebung und des Körpers in der Pupille, wiederholte Schriftsetzungen von „Innen/Außen“, eine gelbe Einzeichnung sowie ein verkleinerter Ausschnitt einer vorangegangenen Tagebuchseite werden übereinandergeschichtet, sodass eine Tiefenwirkung entsteht (FT, S. 14).

Auf S. 16–17 wird die Verbindung zur eigenen Untersuchung mit Ton noch deutlicher. Die Forscherin erinnert eine Videoarbeit, in der Hände Ton an einer drehenden Scheibe streichen, drücken und halten, sodass der um seine Achse rotierende Tonkörper in sich zusammenfällt und erneut aufgerichtet wird. Der Vorgang wird als wiederkehrender Prozess von „Form“, „Behältnis“, „Container“, „Innen und Außen“ sowie als „Dialog“, „Choreografie“ und schließlich „wie ein aufwölben und zusammen gehen, aufwölben und zusammengehen – wie das Atmen“ beschrieben (FT, S. 16–17).

### **Material- und theoriebezogene Erkundungen**

Auf den nachfolgenden Seiten werden theoretische Lektüre, auftauchende Erinnerungen und leibbezogene Überlegungen zunehmend miteinander verknüpft. Im Zusammenhang mit Texten zu verkörperter Forschung, Verkörperung und Zwischenleiblichkeit notiert die Forscherin Erinnerungen sowie die Begriffspaare „Berühren und Berührtwerden“, „Führen und geführt werden“ sowie „Leiten und geleitet werden“ (FT, S. 25–26). Daneben ist ein Bild zweier einander umfassender Hände eingefügt. Auf S. 26 werden Gedanken, Bilder und Fantasien, Gefühle, körperliche Empfindungen sowie Bewegungs- und Handlungsimpulse als miteinander verbundene Bereiche des Erlebens dargestellt. Ergänzt wird die Seite durch die Fotografie eines von der Forscherin aufgeschlagenen Buches von Maturana & Varela (2015), auf der M. C. Eschers *Zeichnende Hände* abgebildet sind.

Auf S. 27 beschreibt die Forscherin „Embodiment als Doppelspannung“ zwischen theoretischem Wissen und leiblichem Praxiswissen im Umgang mit Ton. Das Schreiben wird als „Vermittlung“ zwischen diesen Bereichen beschrieben und von den Körperempfindungen „angespannt“, „verkrampft“, „blockiert“ und „langsam“ begleitet (FT, S. 27). Nachfolgend wurden die zuvor notierten Themen in bildnerischen und räumlichen Anordnungen aufgegriffen (FT, S. 28): Eine Resonanzkarte von S. 7, die mehrere Zentren miteinander verbindet, wurde vergrößert und nachempfunden. Über den Text *Zwischenleiblichkeit der Berührung* (Fuchs, 2023) wurde mit Bleistift assoziativer Text in geschwungenen Linien gesetzt. Auf S. 29 folgen zwei schematische Zeichnungen zum Verhältnis von *Körper* und *Material*. In der zweiten Zeichnung rücken beide Begriffe näher zusammen; ihre Überlagerung wird als „*mediales Dazwischen*“ bezeichnet und mit „Wahrnehmung“

und „Erfahrung“ verbunden (FT, S. 29; mit Verweis auf Hopf, 2026). „Mein Leib als ständiger Resonanzkörper“ bündelt sich in einer markierten Notiz (FT, S. 30). Anschließend richtet sich die Aufmerksamkeit konkreter auf Ton. Notiert werden Frustration, der Impuls, ihn „platt machen“ zu wollen, sowie „Gewicht“, „Eigengewicht des Tons“, „Halten“, „Grenze“ und „Spüren“. Es folgen schematische Darstellungen unterschiedlicher Materialzustände zwischen fluiden und festen Formen (FT, S. 31).

Ein weiteres ausgewähltes Ergebnismoment liegt in der zunehmenden Differenzierung der Kontakt- und Materialwahrnehmung. Auf S. 35 wird das taktil-kinästhetische Erleben verschiedener plastisch formbarer Materialien als Zugang zum „Wie“ des Kontakts notiert. Dabei entsteht eine umfangreiche Wortsammlung, die sowohl sinnlich wahrnehmbare Materialqualitäten wie „schmierig“, „weich“, „kühl“, „massiv“ oder „klebrig“ als auch relationale Kontaktqualitäten wie „gehalten“, „abgestoßen“, „einladend“, „übergriffig“ oder „zentrierend“ umfasst (FT, S. 35).

Auf S. 35–37 verdichtet sich ein relationales Verständnis von Plastizität und Kontakt. Im Forschungstagebuch wird festgehalten, dass Veränderung „nicht *im* Material, sondern *zwischen* Material und Handlung, also *im Kontakt*“ entsteht und dass damit der „therapeutisch relevante Moment [...] *im Vollzug des Kontakts selbst*“ liegt (FT, S. 37). Eine neue Dimension kommt mit der Überlegung zu einer *fehlenden Kontaktgeste* als Gegenbeispiel. Beschrieben werden Situationen, in denen das Material nicht aufgenommen, Distanz gehalten oder kein unmittelbarer physischer Kontakt hergestellt wird. Als mögliche Gründe und Begleiterscheinungen werden unter anderem Überforderung, Abneigung, Rückzug, Starre sowie die Sorge vor Verschmutzung, Grenzverlust oder zu starker Involvierung notiert (FT, S. 38).

In der anschließenden sinnlich-haptischen Erkundung des schwarzen Tons richtet sich die Aufmerksamkeit auf konkrete Materialeigenschaften und Veränderungen im Kontakt. Der Ton wird unter anderem als „erdig“ und „modrig“ riechend, „dicht und trocken“, „krümelig“ und „klebend“ beschrieben. Festgehalten wird, dass sich kleinere Tonstücke leichter abtrennen und führen lassen und dass nur ein relativ enger Bereich zwischen guter Formbarkeit und beginnendem Bröseln besteht. Zudem entzieht der Ton den Händen spürbar Feuchtigkeit (FT, S. 39–42).

Auf S. 46–47 wird der Kontakt mit dem Ton in einem poetischen Text als wechselseitiger Dialog gestaltet. Unter der Überschrift „Was mir der Ton wohl sagen

möchte“ wechseln die Perspektiven von Material und Forscherin einander ab. Formulierungen wie „Du bist das, was mich berührt“ und „Ich bin das, was dich berührt“ werden spiegelbildlich aufgenommen; Balance, Berührung, Übergang, Werden und Vergehen erscheinen dabei als wiederkehrende Motive (FT, S. 47).

### **Übergang zur Arbeit am Videomaterial und methodische Suchbewegungen**

Auf den folgenden Seiten richtet sich die Aufmerksamkeit zunehmend auf die sprachliche und visuelle Erfassung von Bewegung. Notiert werden unterschiedliche Bezeichnungen wie „Gesten der Bewegung“, „Gesten der Be-/Rührung“ sowie „Gesten der Bewegung und des bewegt Werdens“. Daneben werden Bewegungsraum und Bewegungsqualitäten anhand von Richtung, Wiederholung und Varianz, Spannung und Entspannung, Kraft und Rhythmus differenziert. Die Notiz, nicht nur zu beobachten, sondern die „Perspektive der Handelnden [und] Bewegenden“ einzunehmen, wird mit Überlegungen zu Nachahmung, Spiegelung und Empathie verbunden. Eine schematische Zeichnung ordnet linke und rechte Hand mit jeweils fünf Fingern auf beiden Seiten einer fortlaufenden Zeitachse an; ihr Zusammenwirken wird als „Akkord“ bezeichnet. Links davon wird erstmals der Begriff Partitur notiert und mit musikalischen Parametern wie Dynamik, Rhythmus, Lautstärke, Tonart, Zeit, Takten, Pausen und Abschnitten verbunden. Ergänzend werden Abstufungen der Lautstärke (pp—ff) sowie ein anschwellendes Crescendo (<) und ein abschwellendes Decrescendo (>) festgehalten (FT, S. 48).

Diese Überlegungen werden in einer geschichteten Bildanordnung auf S. 50 weitergeführt. Eine spiralförmige Bewegung wird als fortlaufendes Wechselspiel von „Annäherung“ und „Anpassung“ notiert und mit einem Videostill verbunden, in dem die rotierend-kreisende Bewegung von Händen mit schwarzem Ton durch farbige Einzeichnungen nachvollziehbar gemacht wird (FT, S. 50). Auf S. 51 werden daran anschließend erste handlungsbezogene Verben wie „kneten“, „drücken“, „rollen“, „ziehen“, „eindringen“ und „verdichten“ sowie mögliche Bezugspunkte für die Beschreibung von Bewegung zusammengetragen.

Ab S. 52 verändert sich die Arbeitsweise durch die technische Erschließung des Videomaterials. Die Aufnahmen werden erstmals vollständig in Sekundenabschnitte segmentiert und sowohl als Kontaktbogen als auch in bewegt im GIF-Format dargestellt. Für die weitere Bearbeitung werden technische

Anpassungen vorgenommen und unterschiedliche Modelle zur Darstellung und Beschreibung von Bewegung kurz gesichtet (FT, S. 52–54). Zugleich wird das Durcharbeiten des Materials selbst als Teil des Erkenntnisprozesses reflektiert. Im Forschungstagebuch wird festgehalten, dass sich beim Schreiben, Zeichnen und Gestalten zuvor teilweise implizit vorhandenes Körper- und Erfahrungswissen vertieft erschließt und versprachlichen lässt (FT, S. 54–56).

In der ersten vollständigen Sichtung des segmentierten Videomaterials treten einzelne markante Gesten als relativ deutlich erkennbare „Formen“ oder „Figuren“ hervor (FT, S. 57). Überwiegend werden jedoch „zusammenhängende Bewegungssequenzen“ beschrieben, deren Übergänge sich durch Veränderungen von Tempo, Richtung, Druck und Bewegungsfluss anzeigen, wobei der Beginn einer neuen Phase als innerlich spürbar beschrieben wird (FT, S. 57). Die Phasen „reagieren [...] aufeinander“ und „gehen voneinander hervor“; die Aufmerksamkeit richtet sich dadurch zunehmend auf den Verlauf und weniger auf isolierte Einzelmomente. Als vorläufige „Grammatik der Kontaktgesten“ werden Bewegungsqualitäten wie Druck, Tempo, Richtung und Rhythmus, Kontaktformen wie tastend, eindringend, haltend oder glättend sowie eine Sequenzstruktur aus Annäherung, Intensivierung, Wendepunkten, Schwellen und Beruhigung notiert (FT, S. 57–59). Zudem wird zwischen Momenten des Nachspürens und Wahrnehmens sowie Momenten der Entscheidung und des intentionalen Handelns unterschieden (FT, S. 58). Als weitere begriffliche Verdichtung findet sich die Notiz „Gesten als Bewegungsgestalten = Strukturelle Grundelemente des Handelns“ (FT, S. 59).

### **Methodische Irritation**

Ab S. 60 wird versucht, das Videomaterial nach zusammenhängenden Sinneinheiten zu strukturieren und einzelne Gesten voneinander abzugrenzen. Dabei stellt sich wiederholt die Frage, ob eine beobachtete Bewegung noch derselben Geste, bzw. Bewegungslogik angehört oder bereits der Beginn einer neuen Einheit ist. Neben Sammlungen von Verben und beschreibenden Qualitäten des händischen Tuns werden Druck und Gegendruck, Muskelspannung sowie das Geben und Aufnehmen von Impulsen zwischen Händen und Material notiert (FT, S. 60). Als vorläufige Arbeitsdefinition wird die *Geste* als „eine relativ kohärente Bewegungslogik im Materialkontakt [gefasst], die sich für eine gewisse Zeit stabilisiert und in Übergänge

übergehen kann“ (FT, S. 61). Auf S. 62 werden zahlreiche zusammengesetzte Bezeichnungen wie „drückend“, „einfaltend“, „umgreifend-hineinkrallend“, „streichend-ziehend“ oder „komprimierend-synchronisierend“ gesammelt und mit eingezeichneten Videostills verbunden. Darunter findet sich die Notiz: „Das Phänomen geht nicht in Theorie und nicht in Analyse auf“ (FT, S. 62).

Die Schwierigkeit der analytischen Abgrenzung verdichtet sich auf S. 65. Während die Gesten im unmittelbaren Tun als selbstverständlich und zusammenhängend erscheinen, drohen sie beim gezielten Beschreiben jedoch in Einzelbewegungen und Teilmomente zu zerfallen, die „zwischen den Fingern zerrinnen“ (FT, S. 65). Dies führt zur Frage, ob die analytische Zergliederung einer anderen Logik folgt als die der menschlichen Wahrnehmung, die Muster erkennt und zu Sinneinheiten zusammenschließt (FT, S. 65). Zugleich wird der Materialzustand während der Videodatenaufnahme von der forschenden Akteurin (FA2) als mitbestimmend für ihr Handeln beschrieben. Der bereits benutzte Ton wird als „trocken“, „schwerer formbar“ und zum Zerbröseln neigend wahrgenommen; damit werden die häufigen verdichtenden und komprimierenden Bewegungen in Beziehung gesetzt (FT, S. 67). Im Anschluss werden unterschiedliche Möglichkeiten der Bewegungs- und Handnotation gesichtet, darunter die Feldpartitur nach Moritz (2011) sowie Notationssysteme für Gebärden und Handinteraktionen (FT, S. 67–73).

### **Differenzierung und Verdichtung der Analyse**

Mit den visuellen Bearbeitungen auf S. 74 beginnt eine weiter vertiefte Differenzierung der Analyse. Mehrere Videostills werden transparent übereinandergeschichtet; anschließend werden linke Hand, Tonmaterial und rechte Hand jeweils getrennt farblich hervorgehoben. Dadurch lassen sich Handvollzug, Materialbewegung und ihr wechselseitiger Bezug sowohl einzeln als auch in ihrer Verbindung betrachten (FT, S. 74). Auf S. 76–77 folgen erste mikroanalytische Versuche einer Feldpartitur (GDK-1) mit horizontaler, bzw. vertikaler Zeitachse. Neben der Trennung von linker und rechter Hand sowie des Materials werden zunächst auch räumliche Angaben, Störungen und atmosphärisch-resonante Vermerke aufgenommen, wie etwa „entspannt-ruhig“, „getragen“, „innerlich weitend“, „neugierig“, „innerlich wackelig“, „Halt suchend“, oder auch dem Ausruf „huch!“ und „innere[r] Irritation“ durch ein aus der Balance kommen und aus dem

Aufnahmerahmen fallen (FT, S. 76–77). Zudem befindet sich in der untersten Zeile eine lila Zeichen-Spur, welche die Form des Tonmaterials aufgreift und auf diese Weise deutlich hervorhebt (FT, S. 76). Über der Tabelle auf S. 76 finden sich Tests gezeichneter Linien mit verschiedenen Stärken bis hin zu flächig werdenden Schraffuren. Sie werden als Möglichkeit eingeführt, die Qualität und „Gestimmtheit des Kontakts“ zu vermitteln.

An diese Seiten anschließend entsteht die erste Feinanalyse (FA2) mit händischen Einzeichnungen (FT, S. 78). Es wird begrifflich zwischen der „Kontaktqualität im Betrachten des Vollzugs“ und der „leiblichen Resonanz beim Betrachtungsvollzug“ unterschieden. Kontaktqualität bezeichnet dabei die verdichtete Qualität, in der sich eine Kontaktgeste im Betrachten zeigt, während leibliche Resonanz als leiblich-affektive Antwort der betrachtenden Person gefasst wird. In einem Memo wird zugleich festgehalten, dass beide Ebenen im mitvollziehenden Wahrnehmen nicht vollständig voneinander zu trennen sind (FT, S. 78–79). Eine weitere Differenzierung erfolgt auf S. 79 anhand der Frage, ob der Fokus auf dem einzelnen Merkmal Druck oder auf einer umfassenderen Bewegungseinheit liegt. Im Forschungstagebuch wird diese als „komprimierend stabilisierende Bewegungseinheit“ bezeichnet, in der Druck als Mittel der Sammlung, Verdichtung und Stabilisierung des Tonkörpers erscheint (FT, S. 79). Zeichnerisch werden für diese Feinanalyse vier verschiedene Einzeichnungen erprobt. Auf S. 80–81 wird die Feldpartitur weiterentwickelt und farblich gegliedert. Unterschieden werden nun Timecode/Segment, Bewegungsvollzug, Materialaktion bzw. -reaktion, räumliche Organisation, Kontaktqualität im Betrachten sowie Memos mit Vermerk zu Impulsen. Damit entwickelt sich die Feldpartitur von einer ersten, noch unterschiedliche Wahrnehmungsebenen verbindenden Tabelle zu einer stärker differenzierten Darstellungsform (FT, S. 80–81). Auf S. 82 wird die bisherige Beobachtung der fließenden Übergänge weiter differenziert. Festgehalten wird, dass dieselbe Kontaktgeste in unterschiedliche Gesten übergehen kann. Gestenfiguren werden dabei als „Verdichtungen verschiedener Vollzugsmomente [...] von Bewegung, Händen, Material und Resonanz [beschrieben], die in unterschiedlichen Ausprägungen auftreten, sich jedoch über die Zeit wiederholen und dadurch Muster bilden [können]“ (FT, S. 82). Darauf folgen Checklisten der kinästhetischen und

sensorischen Erkundungen von Van Lith & Beale (2025), welche bereits im Forschungsstand ausgiebig besprochen worden sind (FT, S. 82–83). In einer Vielzahl visuellen Bearbeitungen auf S. 84–88 werden Videostills durch Linien, Pfeile, Konturen und farbige Überzeichnungen händisch ergänzt. Auf diese Weise werden Bewegungsrichtungen, wiederholte Rhythmisierungen, das Verhältnis beider Hände sowie Veränderungen der Materialform in eine bildliche Darstellungsform gebracht und beim Zeichnen leiblich nachvollzogen (FT, S. 84–88). Dabei werden verschiedene Farben sowie Druck- und Stiftstärken erprobt. Eine weitere Veränderung der Beschreibungspraxis zeigt sich ab S. 90, auf der die bisherige Tabellenspalte „räumliche Organisation“ durch „Bewegungsform des Materials“ ersetzt wird. Die überarbeitete Feldpartitur unterscheidet nun zwischen Bewegungsvollzug, Materialaktion bzw. -reaktion, Bewegungsform des Materials sowie Memos und Impulsvermerken (FT, S. 90).

Ein wesentlicher Moment im Forschungsprozess folgt mit dem Ausdrucken, Ausschneiden und räumlichen Anordnen der einzelnen Segmente der Feldpartitur. Durch wiederholtes Verschieben und Gruppieren werden ähnliche Handlungsvollzüge einander zugeordnet und unterschiedliche Ordnungen erprobt (FT, S. 90, 92, 97). Auf S. 91 finden sich eingescannte Skizzen unter dem Vermerk „Über das Material mit sich in Beziehung treten“. Drei Körperschemata zeigen einen Körper mit eingezeichneter Körperachse und geöffneten Armen, einen Körper mit zueinander geführten Händen und Ton sowie einen Körper, der den Ton in der rechten Hand hält. In einer weiteren Zeichnung wird der Ton als Verbindungsglied, Bezugspunkt, Bezugs- und Beziehungsmaterial zwischen den Händen bezeichnet. Im Umgang mit dem Ton wird zudem eine „Verlagerung des Schwerpunktes“ sowie eine Verschiebung der Aufmerksamkeit „zu den Händen, also dem peripheren Körperraum an die Körpergrenze“ festgehalten. Diese wird auch als „Erweiterung der Grenze“ und „Körpererweiterung“ beschrieben; Hände werden als aufeinander ausgerichtet dargestellt (FT, S. 91). Für die weitere Analyse bedeutsam ist die anschließende Frage: „Was wird im Datenmaterial nicht sichtbar? Auswirkungen auf Körper, Ausbalancieren des Körpers [und] des zusätzlichen Gewichts“ (FT, S. 91).

Auf S. 94 werden „Gesten des Kontakts als Muster“, bzw. als „Kontaktmuster“ gefasst und mit der Formulierung „Kontakt als Verbindung von Verschiedenem“

verknüpft. Genannt werden dabei u.a. das Eigengewicht von Händen und Armen, Zentrierung und Achsensymmetrie des Körpers, vertikale Spiegelung des Körpers in zwei Pole, der Bewegungsradius von Händen, Fingern und Armen sowie Atmung, Herzschlag und Puls als Leibrhythmen. Hinzu kommen Wiederholung, Variation und Rhythmus. Hervorgehoben werden „Balance und Ausgleich notwendig“, „Gliederungsformen von Bewegungen“ und der Verweis auf „Innerleibliche Ausgleichsbewegungen“. Diese Überlegungen werden in der Trias „zu sich“, „Selbsterleben“ und „Bezugspunkt in sich“ gebündelt (FT, S. 94).

Auf S. 95 werden zwei Zugänge zur Beschreibung der Gesten des Kontakts unterschieden: eine deskriptive Beobachtung aus der Außenperspektive und eine erlebende Innenperspektive (FT, S. 95). Erwähnt wird dabei auch ein mögliches „inneres Mitschwingen“ und „berührt sein“ beim Betrachten, z. B. als Ausstellungsbesucher\*in (FT, S. 95). Unter der Überschrift „Balance / Halt / Gleichgewicht / Ausgleich“ wird ein „bewegliches Ausbalancieren der Hand-Ton-Hand-Koordination“ beschrieben. Parallelität und Zentrierung entstehen dabei durch den „Halt der Hände“ oder den „Gegendruck der Hände“. Der Körper kann entweder „in der Leibachse ausgerichtet“ sein oder sich in einem „Ausbalancieren zur Leibachse“ befinden. Zusammengefasst wird dies als „inneres und äußeres Ausbalancieren von inneren und äußeren Bewegungen im Bewegungsfluss“ (FT, S. 95). „Halten und/oder Ausgleichen“ werden daraufhin zu „Grundbedingung[en]“; Innen und Außen erscheinen in einer weiteren Skizze als „stetige Wechselbeziehung“ (FT, S. 96).

Aus diesen Überlegungen verdichten sich in den folgenden Notizen des Forschungstagebuches Kategorien wie Halten, Ausgleichen, Zentrieren, Innen und Außen, Oberfläche und Tiefe sowie Übergänge als mögliche Ordnungen (FT, S. 97–98). Eine erste Systematisierung in Tabellenform folgt auf S. 99–100. Den Abschluss des Forschungstagebuches bildet eine eigene Darstellung der kunsttherapeutischen Triade, erweitert um das Modell der *Embodied Affectivity* und der *Interbodily Resonance* aus Fuchs & Koch (2014) (FT, S. 101).

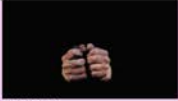
## **6.2 Kategoriensystem der *Gesten des Kontakts***

Auf Grundlage der Feldpartituren entstand ein Kategoriensystem mit fünf Oberkategorien (K1–K5), die im Folgenden als Gestenfamilien bezeichnet werden. Sie bündeln jeweils Handlungsvollzüge, die eine gemeinsame Grundorganisation des Kontakts zwischen Händen und Tonmaterial aufweisen. Die den Gestenfamilien zugeordneten Kontaktgesten bilden als Unterkategorien unterschiedliche Ausprägungen der jeweiligen Grundorganisation. Während K1 bis K4 jeweils spezifische Organisations- und Kontaktweisen bündeln, erfasst K5 prozessuale Übergangs- und Mischformen. Das Kategoriensystem ist als materialgebundene und heuristische Verdichtung der untersuchten Handlungsvollzüge zu verstehen und erhebt keinen Anspruch auf eine trennscharfe oder vollständige Klassifikation sämtlicher Vollzüge. Konkret unterscheidet es symmetrisch organisierte Kontaktgesten (K1), asymmetrische Halte- und Bearbeitungsgesten (K2), grenzbezogene Kontaktgesten (K3), Gesten des Oberflächen- und Tiefenkontakts (K4) sowie prozessuale Übergangs- und Mischformen (K5). Die folgenden Tabellen stellen jeweils eine Oberkategorie und die ihr zugeordneten Unterkategorien anhand exemplarischer Videostills, Ankersequenzen aus FA1 und FA2 sowie deskriptiver Beschreibungen dar.

### **K1: Symmetrisch organisierte Kontaktgesten**

Die Oberkategorie K1 bündelt beidhändige, aufeinander bezogene Handlungsvollzüge, in denen sich die Hände achsen- oder punktsymmetrisch um eine gemeinsame Mitte organisieren. Diese Grundorganisation zeigt sich sowohl in zusammenführenden und verdichtenden als auch in weitenden, öffnenden und trennenden Bewegungen. Auch bei auseinandergerichteten Vollzügen bleiben die Hände durch das Material miteinander verbunden oder führen getrennte Teile des Tonkörpers erneut mittig zusammen.

Tabelle 4: Übersicht der symmetrisch organisierten Kontaktgesten (K1)

| Gestenfamilie<br>(Oberkategorie)                    | Kontaktgeste<br>(Subkategorie) | Exemplarisches<br>Videostill                                                                    | Ankersequenzen<br>FA1        | Ankersequenzen<br>FA2                                                                                                            | Beschreibung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| K1:<br>Symmetrisch<br>organisierte<br>Kontaktgesten | Setzen und Zentrieren          | <br>FA1:S-59   | S-3, S-59, S-68              | S-1, S-26, S-52                                                                                                                  | Handlungsvollzüge, bei denen die Handgelenke achsensymmetrisch zueinander ausgerichtet sind, beide Hände in den Ton hineingreifen und dabei meist leicht absinken. Die Handflächen umfassen den Tonkörper, während sich die gebeugten Finger in das Material hineingraben; die Daumen liegen auf dessen Oberseite auf, sodass die Hände jeweils eine faustähnliche Form annehmen. Von beiden Seiten wird gleichzeitig Druck ausgeübt und der Ton zu einer kompakten, mittig zwischen den Händen gehaltenen Form verdichtet. Häufig schließen diese Handlungsvollzüge an weitende Vollzüge an und führen Hände und Material zusammen. |
|                                                     | Umfassen und Zentrieren        | <br>FA2:S-34   | S-12, S-15, S-21, S-33, S-40 | S-3, S-7, S-10, S-13, S-21, S-28, S-30, S-33, S-34, S-38, S-41, S-50, S-53, S-58, S-63, S-74, S-80, S-82, S-85, S-91, S-95, S-99 | Handlungsvollzüge, bei denen beide Hände punktsymmetrisch verdreht aufeinander ausgerichtet sind und den Tonkörper von oben und unten umfassen. Durch wiederholtes Umgreifen und Zusammendrücken wird der Ton gedreht und zu einer kompakten, häufig annähernd runden Form verdichtet. Handflächen und Finger passen sich dabei der Materialform an und umschließen den Tonkörper weitgehend. Diese Vollzüge treten häufig nach einem Weiten und Brechen des Materials auf.                                                                                                                                                          |
|                                                     | Wringen und Verdrehen          | <br>FA1:S-58   | S-49, S-58, S-61             | S-62, S-70                                                                                                                       | Handlungsvollzüge, bei denen die Hände vertikal übereinander ausgerichtet sind und den Tonkörper unter gleichzeitigem Druck in entgegengesetzte Richtungen verdrehen. Die wringenden Vollzüge gehen häufig aus verpressenden oder umfassenden Handlungsvollzügen hervor.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|                                                     | Ummanteln                      | <br>FA1:S-34   | S-34                         | –                                                                                                                                | Handlungsvollzüge, bei denen beide Handflächen den Tonkörper von oben und unten großflächig umschließen und sich entlang seiner Oberfläche rhythmisch gegeneinander nach vorn bzw. hinten drehen. Der Ton bleibt dabei zwischen den Händen ruhend gehalten und weitgehend kompakt. Im Unterschied zum Umfassen und Zentrieren steht weniger das wiederholte Verdichten als die fortlaufende, umschließende Rotationsbewegung um den Tonkörper im Vordergrund.                                                                                                                                                                        |
|                                                     | Aufrichten                     | <br>FA1:S-20 | S-20, S-35, S-53, S-67       | –                                                                                                                                | Handlungsvollzüge, bei denen die beiden Hände mit einander zugewandten, geöffneten Handflächen und weit gespreizten Fingern die Tonmasse unter hohem Druck zwischen sich zusammenpressen. Handstellung und Bewegungsverlauf können zwischen den einzelnen Sequenzen variieren.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|                                                     | Weiten und Ausdehnen           | <br>FA1:S-26 | S-4, S-26, S-27, S-28        | S-19, S-20, S-32, S-43                                                                                                           | Handlungsvollzüge, bei denen durch leichte Zugbewegungen der Hände das Material dünner und länger wird, während sich die Hände am Material entlang zu beiden Seiten voneinander wegbewegen, durch das Material aber miteinander verbunden bleiben. Meist halten die Hände das Material von unten, mit den Handflächen nach oben, und sind dabei horizontal ausgerichtet. Häufig schließt sich an diese Handlungsvollzüge ein zusammenführender Vollzug an.                                                                                                                                                                           |
|                                                     | Ziehen                         | <br>FA2:S-23 | S-13                         | S-23, S-39, S-92                                                                                                                 | Handlungsvollzüge, bei denen die Handgelenke annähernd achsensymmetrisch zueinander ausgerichtet sind und beide Hände den Tonkörper umfassen und hineingreifen. Einzelne oder mehrere Finger führen anschließend eine gerichtete Zugbewegung aus. Der Wechsel zwischen Hineingreifen und Ziehen wird mehrfach wiederholt. Im Unterschied zum „Setzen und Zentrieren“ steht nicht der gleichzeitig ausgeübte, zusammenführende Druck, sondern die rhythmische Zugbewegung der Finger im Vordergrund.                                                                                                                                  |
|                                                     | Öffnen                         | <br>FA1:S-16 | S-16, S-17                   | –                                                                                                                                | Handlungsvollzüge, bei denen die Finger beider Hände in eine vorhandene Einkerbung oder Rille an der Oberfläche des Tonkörpers greifen und diese durch auseinandergerichtete Zugbewegungen vertiefen und erweitern. Dabei wird das Material entlang der Rille aufgebrochen und nach außen aufgeklappt, sodass sich der Tonkörper öffnet.                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|                                                     | Trennen und Zusammenfügen      | <br>FA1:S-14 | S-14, S-18, S-19, S-70       | –                                                                                                                                | Handlungsvollzüge, bei denen beide Hände jeweils einen Teil des Tonkörpers halten und das Material durch voneinander weggerichtete Zug- oder Drehbewegungen in zwei Teile trennen. Anschließend führen die Hände die getrennten Teile wieder aufeinander zu und drücken sie aneinander. Der Wechsel zwischen Trennen und Zusammenfügen wird mehrfach wiederholt, sodass der Ton abwechselnd als zusammenhängender Körper und in zwei getrennten Teilen vorliegt.                                                                                                                                                                     |

## K2: Asymmetrische Halte- und Bearbeitungsgesten

Die Oberkategorie K2 umfasst beidhändige Handlungsvollzüge, bei denen die Hände in asymmetrischer Anordnung aufeinander bezogen sind. Während eine Hand den Tonkörper überwiegend hält oder stabilisiert, bearbeitet die andere einen begrenzten Materialbereich. Diese Grundorganisation zeigt sich sowohl in haltenden und ausgleichenden als auch in knetenden, rollenden, verdrehenden, einklemmenden, trennenden und wieder anfügenden Bewegungen. Die Rollenverteilung kann im Verlauf zwischen den Händen wechseln. Bei der Unterkategorie „Auffangen und Ausgleichen“ kann sich die zunächst asymmetrische Handorganisation durch Nachfassen und Umgreifen vorübergehend in eine gemeinsam ausbalancierte Halteposition verändern. Sie weist damit Merkmale eines Übergangs zwischen K2 und K1 auf.

Tabelle 5: Übersicht der asymmetrischen Halte- und Bearbeitungsgesten (K2)

| Gestenfamilie<br>(Oberkategorie)                         | Kontaktgeste<br>(Subkategorie) | Exemplarisches<br>Videostill                                                                    | Ankersequenzen<br>FA1 | Ankersequenzen<br>FA2                                                               | Beschreibung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| K2:<br>Asymmetrische<br>Halte- und<br>Bearbeitungsgesten | Halten, Kneten und Drücken     | <br>FA2:S-11 | –                     | S-2, S-4, S-6, S-8, S-11, S-12, S-31, S-42, S-61, S-65, S-97, S-4, S-71, S-83, S-86 | Handlungsvollzüge, bei denen eine Hand den Tonkörper überwiegend hält, während die andere ihn knetet, knautscht und drückt. Die Rollen der Hände können wechseln. Der Ton bleibt dabei als zusammenhängender Körper erhalten, wird jedoch fortlaufend umgeformt. Druckintensität und Rhythmus variieren von vergleichsweise sanften, fließenden Bewegungen bis zu kräftigen Vollzügen. |
|                                                          | Halten und Rollen              | <br>FA1:S-21 | S-6, S-21             | –                                                                                   | Handlungsvollzüge, bei denen eine Hand den größeren Teil des Tonkörpers hält, während die andere einen kleinen Materialanteil mit dem Handballen oder den Fingern rollt. Der gerollte Tonanteil kann eine länglich-wulstartige oder kugelige Form annehmen.                                                                                                                            |
|                                                          | Halten und Verdrehen           | <br>FA1:S-41 | S-38, S-41            | –                                                                                   | Handlungsvollzüge, bei denen eine Hand den Tonkörper hält und ihn in die andere, flach geöffnete Hand drückt, während sie ihn hin und her bewegt oder rotiert. Im Unterschied zum beidhändigen Wringen und Verdrehen bleiben die Funktionen der Hände asymmetrisch verteilt.                                                                                                           |
|                                                          | Halten und Einklemmen          | <br>FA2:S-42 | S-42                  | –                                                                                   | Handlungsvollzüge, bei denen eine Hand den Tonkörper hält, während Zeige- und Mittelfinger der anderen Hand einen Materialbereich zwischen sich nehmen und wiederholt zusammendrücken. Die Finger bewegen sich dabei entlang der Tonkante, sodass das Material abschnittsweise eingeklemmt und verdichtet wird.                                                                        |
|                                                          | Halten, Abtrennen und Anfügen  | <br>FA1:S-69 | S-55, S-69, S-71      | –                                                                                   | Handlungsvollzüge, bei denen eine Hand den größeren Tonkörper hält, während die andere mit den Fingern einen kleineren Materialanteil abtrennt oder herausnimmt. Der abgetrennte Anteil wird in der Hand bewegt oder gerollt und anschließend wieder an den Tonkörper angesetzt und angedrückt. Das Abtrennen und erneute Anfügen kann mehrfach wiederholt werden.                     |
|                                                          | Auffangen und Ausgleichen      | <br>FA1:S-52 | S-47, S-52            | S-9, S-35                                                                           | Handlungsvollzüge, bei denen der Tonkörper plötzlich beinahe aus einer Hand gleitet. Die andere Hand fängt das Material auf, untergreift es oder hält dagegen. Durch Nachfassen und Umgreifen wird das Gleichgewicht wiederhergestellt.                                                                                                                                                |

## K3: Grenzbezogene Kontaktgesten

Die Oberkategorie K3 umfasst Handlungsvollzüge, in denen materielle Grenzen hergestellt, verändert, ertastet oder wieder gelöst werden. Dies zeigt sich an der

Ausbildung einer Vertiefung mit Rand, am partiellen Einfassen oder Ausfüllen von Handbereichen sowie am Herauslösen aus dem Ton. Auch punktuelles Drücken, Zupfen und Verreiben richten den Kontakt auf begrenzte Materialbereiche und deren Veränderung. Gemeinsam ist den Vollzügen, dass materielle Begrenzungen im Kontakt sichtbar hervortreten, verändert oder überschritten werden.

Tabelle 6: Übersicht der grenzbezogenen Kontaktgesten (K3)

| Gestenfamilie<br>(Oberkategorie)      | Kontaktgeste<br>(Subkategorie)      | Exemplarisches<br>Videostill                                                                    | Ankersequenzen<br>FA1        | Ankersequenzen<br>FA2 | Beschreibung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|---------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| K3:<br>Grenzbezogene<br>Kontaktgesten | Vertiefen und Rand<br>ausbilden     | <br>FA2:S-69   | S-25, S-32, S-50, S-72       | S-57, S-67, S-69      | Handlungsvollzüge, bei denen Daumen und Finger bzw. Finger und Handballen wiederholt in einen häufig annähernd kugelförmigen Tonkörper hineindrücken, während dieser zwischen den Druckbewegungen weitergedreht wird. Dadurch weitet sich der Tonkörper nach und nach. Es bilden sich eine nach innen gerichtete Vertiefung, eine damit einhergehende äußere Wölbung sowie ein ausgeprägter Rand aus. Hände und Finger bewegen sich tastend und drückend entlang dieses Randes, der mit zunehmender Vergrößerung der Oberfläche schmaler und dünner wird. |
|                                       | Herauslösen                         | <br>FA1:S-44   | S-44, S-60                   | S-40, S-49            | Handlungsvollzüge, bei denen eine Hand oder einzelne Finger zunächst teilweise vom Tonmaterial umschlossen sind und sich anschließend langsam aus dem Material herausziehen. Die andere Hand hält oder stabilisiert dabei den Tonkörper. Nach einem zunächst sichtbaren Widerstand löst sich der Kontakt teilweise mit einer kurzen, ruckartigen Bewegung.                                                                                                                                                                                                |
|                                       | Einfassen                           | <br>FA1:S-39  | S-39, S-43, S-45             | S-48                  | Handlungsvollzüge, bei denen eine Hand den Tonkörper hält bzw. in ihn hineingreift, während die andere Ton um einzelne Finger herum oder über Bereiche dieser Hand legt und festdrückt. Dadurch werden Bereiche der haltenden Hand partiell eingefasst und vom Material umschlossen.                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|                                       | Ausfüllen                           | <br>FA1:S-48 | S-48                         | –                     | Handlungsvollzüge, bei denen eine Hand mit nach oben ausgerichteter Handfläche geöffnet gehalten wird, während die andere Ton hineinlegt, eindückt und verteilt. Die Handinnenfläche wird nach und nach mit Ton ausgefüllt.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|                                       | Zupfen und Verreiben                | <br>FA1:S-23 | S-23, S-24, S-30, S-64, S-66 | –                     | Handlungsvollzüge, bei denen Daumen und Zeigefinger kleine Materialanteile zupfend erfassen. Diese werden anschließend zwischen den Fingern verrieben und dabei zunehmend ausgedünnt, bis schließlich kaum noch Material zwischen den aneinanderreibenden Fingern verbleibt.                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|                                       | Gegen die<br>Materialgrenze drücken | <br>FA2:S-14 | –                            | S-14                  | Handlungsvollzug, bei dem eine Hand den Tonkörper hält, während ein Finger der anderen Hand punktuell mit der Oberseite des mittleren Fingerglieds gegen dessen Oberfläche drückt. Die Druckbewegung wird an der Oberfläche begrenzt.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

#### K4: Gesten des Oberflächen- und Tiefenkontakts

Die Oberkategorie K4 umfasst Handlungsvollzüge, bei denen Hände und Finger den Kontakt mit dem Tonkörper entweder entlang seiner Oberfläche oder in die Tiefe hinein gestalten. Diese räumliche Ausrichtung zeigt sich in gleitenden und verschiebenden Bewegungen an der Oberfläche sowie in grabenden und bohrenden Bewegungen in das Material hinein. Die Materialveränderungen reichen von Glättungen und Verlagerungen an der Oberfläche bis zur Bildung von Vertiefungen und möglichen Durchbohrungen.

Tabelle 7: Übersicht der Gesten des Oberflächen- und Tiefenkontakts (K4)

| Gestenfamilie<br>(Oberkategorie)                        | Kontaktgeste<br>(Subkategorie) | Exemplarisches<br>Videostill                                                                  | Ankersequenzen<br>FA1 | Ankersequenzen<br>FA2                                            | Beschreibung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| K4:<br>Gesten des<br>Oberflächen- und<br>Tiefenkontakts | Halten und Streicheln          | <br>FA2-S-17 | S-15, S-62            | S-17, S-36, S-77, S-78                                           | Handlungsvollzüge, bei denen eine Hand den Tonkörper hält oder stabilisiert, während die andere mit einzelnen Fingern oder der flach aufliegenden Hand über seine Oberfläche streicht. Die Bewegungen verlaufen wiederholt und gleitend bei eher leichtem Druck. Dabei wird die Oberfläche glatt und erscheint speckig glänzend. |
|                                                         | Halten und Verschieben         | <br>FA2-S-54 | S-1, S-11, S-37       | S-24, S-27, S-46, S-51, S-54, S-56, S-88, S-93, S-94, S-96, S-98 | Handlungsvollzüge, bei denen Finger oder Handfläche mit etwas Druck über die Oberfläche geführt werden und dabei Material sichtbar verschieben. Im Unterschied zum Streicheln steht nicht das bloße Gleiten, sondern die Verlagerung des Materials an der Oberfläche im Vordergrund.                                             |
|                                                         | Halten und Graben              | <br>FA2-S-73 | –                     | S-73                                                             | Handlungsvollzüge, bei denen beide Hände den Tonkörper halten, während sich die Finger mit zunehmendem Druck und Tempo in das Tonmaterial hineinschieben.                                                                                                                                                                        |
|                                                         | Halten und Bohren              | <br>FA2-S-47 | S-7, S-31, S-54, S-57 | S-44, S-47, S-84                                                 | Handlungsvollzüge, bei denen die Hände den Tonkörper halten, während ein Finger mit Druck und wiederholten, meist rotierenden Bewegungen punktuell in das Material hineinarbeitet. Dabei entsteht eine lokal begrenzte Vertiefung, die bis zum Durchbohren des Materials reichen kann.                                           |

## K5: Prozessuale Übergangs- und Mischformen

Die Oberkategorie K5 umfasst Handlungsvollzüge, in denen Merkmale mehrerer Gestenfamilien gleichzeitig oder nacheinander auftreten. Im Bewegungsverlauf können sich unterschiedliche Organisations- und Kontaktweisen überlagern, einander ablösen oder ineinander übergehen. Aus solchen Übergängen können im weiteren Verlauf deutlicher konturierte Vollzüge hervorgehen, die einer anderen Gestenfamilie zugeordnet werden können.

Tabelle 8: Übersicht der prozessualen Übergangs- und Mischformen (K5)

| Gestenfamilie<br>(Oberkategorie)                    | Kontaktgeste<br>(Subkategorie) | Exemplarisches<br>Videostill | Ankersequenzen<br>FA1                                   | Ankersequenzen<br>FA2                                                                                           | Beschreibung                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-----------------------------------------------------|--------------------------------|------------------------------|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| K5:<br>Prozessuale<br>Übergangs- und<br>Mischformen |                                |                              | S-2, S-8, S-9, S-10, S-22, S-36, S-56, S-63, S-65, S-81 | S-5, S-16, S-18, S-22, S-25, S-29, S-37, S-45, S-55, S-59, S-60, S-64, S-66, S-68, S-72, S-79, S-87, S-89, S-90 | Handlungsvollzüge, in denen mehrere Kontaktlogiken gleichzeitig oder nacheinander wirksam werden und sich Gestenfamilien im Bewegungsverlauf überlagern, verschieben oder ineinander übergehen. Aus solchen Übergängen können im weiteren Verlauf deutlicher konturierte Vollzüge hervorgehen, die einer anderen Gestenfamilie zugeordnet werden können. |

Aus den im Kategoriensystem gebündelten Handlungsvollzügen werden im folgenden Abschnitt drei ausgewählte Sequenzen exemplarisch feinanalytisch dargestellt, um deren mikroprozessuales *Wie* genauer nachzuzeichnen.

### 6.3 Exemplarische Verdichtungen ausgewählter Feinanalysen

Die vollständigen Bildfolgen und vorausgehenden Analyseschritte befinden sich in Anhang B. Im Haupttext werden jeweils die finale zeichnerische Verdichtung sowie

knappe Beschreibungen von Handlungsvollzug und Materialveränderung gezeigt. Die Einzeichnungen heben Bewegungsrichtungen, Druckverhältnisse, das Zusammenspiel beider Hände und Veränderungen der Materialform hervor. Zugleich wurden die beobachteten Verläufe im zeichnerischen Nachvollzug körperlich nachempfunden.



Abb. 4: FA2:S-34 [7:28:20–7:41:06], K1: Umfassen und Zentrieren

**Handlungsvollzug:** Die Hände umfassen die Tonmasse und bauen gegeneinander gerichteten Druck auf. Sie greifen wechselweise um, übergeben die Tonmasse von einer Hand in die andere und richten sich für erneutes Umgreifen aus. Der komprimierende Handlungsvollzug wiederholt sich mehrfach. **Materialveränderung:** Die Tonmasse wird unter dem Druck beider Hände gesammelt, verdichtet und in kompakter Form gehalten. **Visuelle und sprachliche Verdichtung mit interpretativem Anteil:** Die rosa-rötliche Kontur hebt die umfassende Handorganisation hervor; die Bleistiftpfeile markieren Druck und Gegendruck. Der Vollzug erscheint druckvoll, sammelnd und verdichtend und wurde in der leiblichen Resonanz als *Umfassen und Zentrieren* gefasst.

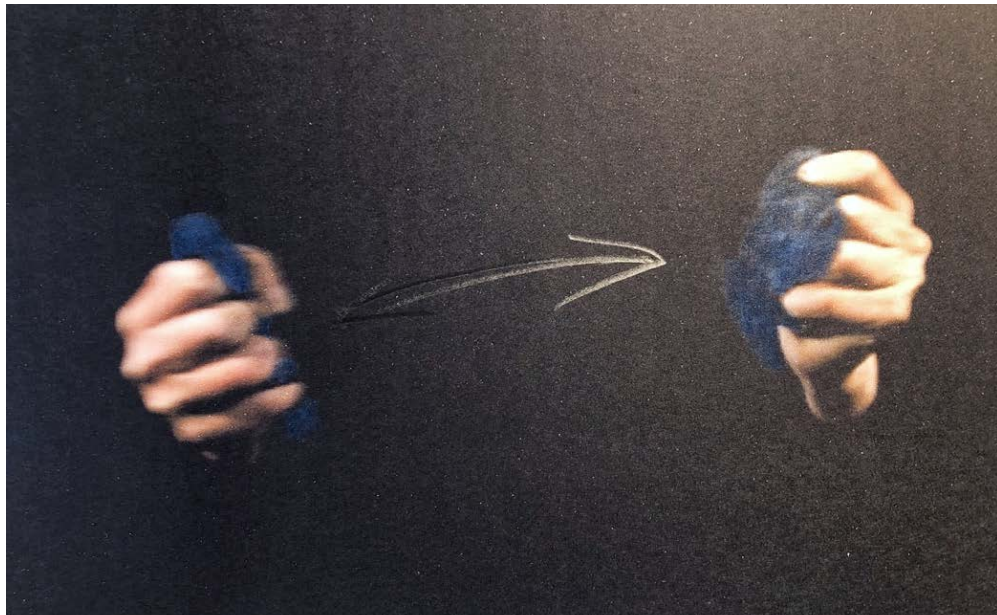


Abb. 5: FA1:S-14 [2:41:20–2:56:08], K1: Trennen und Zusammenfügen

**Handlungsvollzug:** Nach einem beidhändigen Druckaufbau und dem Verpressen der Tonmasse driften die Hände ruckartig auseinander. Im gezeigten Moment hält jede Hand einen Materialanteil. Im weiteren Verlauf werden wiederholt die Anteile zusammengeführt und wieder voneinander wegbewegt. **Materialveränderung:** Das Tonmaterial verliert unter Zug seinen Zusammenhalt und teilt sich in zwei Anteile. Die Teilung erfolgt nicht als glatter Schnitt; die getrennten Materialbereiche bleiben in ihrer Form aufeinander bezogen. **Visuelle und sprachliche Verdichtung mit interpretativem Anteil:** Der Pfeil markiert den auseinander gerichteten Handlungsvollzug und verdichtet den Übergang vom verbundenen zum in zwei Anteile getrennten Material. Der Vollzug erscheint spannungsvoll und abrupt und wurde in der leiblichen Resonanz als *Trennen und Zusammenfügen* gefasst.



Abb. 6: FA2:S-17 [2:48:00–3:33:07], K4: Halten und Streicheln

**Handlungsvollzug:** Sanft hinabgleitende fast streichelnde Daumenbewegung der linken Hand am Tonmaterial hinab, bis sie kurz zur Ruhe kommt; gefolgt von einem sanften Impuls sichtbar am veränderten Muskeltonus mit anschließender Rotationsbewegung des Daumens hinauf, um wieder oben am Material anzusetzen und die hinabgleitende streichelnde Daumenbewegung langsam zu wiederholen. Die rechte Hand unterstützt haltend. **Materialveränderung:** Im wiederholten Kontakt wird die Oberfläche geglättet und verdichtet. Im Berührungsfeld entstehen zunehmend glänzend-speckige Gleitspuren und eine glatt-verdichtete Oberfläche. **Visuelle und sprachliche Verdichtung mit interpretativem Anteil:** Die orangefarbene Kontur hebt die umfassend-haltende Anordnung der Hände hervor; die Markierung am Daumen bezeichnet das begrenzte streichende Kontaktfeld. Der Vollzug erscheint sanft, ruhig und repetitiv und wurde in der leiblichen Resonanz als *Halten und Streicheln* verdichtet.

Die drei visuellen Verdichtungen ersetzen nicht die zeitliche Feinanalyse, sondern führen ausgewählte Beziehungen von Handlungsvollzug und Materialveränderung in einem Bild zusammen. Sichtbar werden unterschiedliche Hand-Material-Konfigurationen: komprimierender Druck und stabilisierender Gegendruck, spannungsvolle Trennung und erneute Zusammenführung sowie asymmetrisches Halten in Verbindung mit repetitivem Oberflächenkontakt. Die Einzeichnungen

ermöglichen es, Bewegungsrichtungen, Kontaktflächen und Druckverhältnisse hervorzuheben, die in einem Videostill ohne Markierungen nur begrenzt erkennbar wären, und können so deutlich schneller und präziser gefasst werden. Die Gesten des Kontakts erscheinen damit als Wechselspiel von Handlungsvollzug und materieller Veränderung.

## **7 Diskussion**

Die im vorangegangenen Kapitel dargestellten Ergebnisse werden im Folgenden im Hinblick auf die drei Forschungsfragen gebündelt, interpretiert und punktuell theoretisch eingeordnet. Die theoretischen Anschlüsse werden dabei exemplarisch und nicht erschöpfend verfolgt; eine umfassendere theoretische Rückbindung bleibt einer künftigen Vertiefung vorbehalten. Ziel ist es, herauszuarbeiten, welches Verständnis der untersuchten Gesten des Kontakts sich aus der Zusammenschau der Ergebnisse ergibt und welche weiterführenden Einsichten daraus gewonnen werden können. Als Bezugspunkte dienen an ausgewählten Stellen die in Kapitel 3 dargestellten Perspektiven auf Leiblichkeit, Wahrnehmung und Bewegung, implizites Handlungswissen, ästhetische Reflexion sowie Material Agency. Den drei Forschungsfragen folgend führt die Diskussion von den untersuchten Phänomenen über die Möglichkeiten ihrer Beschreibung hin zu der Frage, wie sich die gewonnenen Einsichten auf den Kontext der Kunsttherapie beziehen und hinsichtlich ihrer Relevanz für die Praxis einordnen lassen. Ergänzt wird die Diskussion durch die Reflexion des methodischen Vorgehens und der Limitationen. Abschließend wird der Nutzen der Arbeit für die kunsttherapeutische Forschung und Praxis eingeordnet.

### **7.1 Rückbindung an die Forschungsfragen**

#### **7.1.1 Wie zeigen sich Gesten des Kontakts im Umgang mit schwarzem Ton?**

Die erste Forschungsfrage richtet sich auf die phänomenale Ebene der Untersuchung. Die Ergebnisse bestätigen zunächst die in Kapitel 3.1 entwickelte Arbeitsdefinition, nach der nicht jede Bewegung der Hände bereits als Geste gefasst wird, sondern jene verdichteten Formen händischen Handelns, die im Materialkontakt als prägnante Figuren hervortreten. Während die Arbeitsdefinition

damit zunächst beschreibt, woran Gesten des Kontakts kenntlich werden, zeigen die Ergebnisse, wie sie sich im untersuchten Videomaterial organisieren: zeitlich und prozessual, relational und räumlich.

### **Zeitliche und prozessuale Gestalt: Wiederholung und Variation**

Besonders deutlich wird die zeitliche Gestalt in den Feinanalysen. In FA1:S-14 umfasst die Geste des *Trennens und Zusammenfügens* den Druckaufbau, das Nachgeben des Materials, das ruckartige Auseinanderdriften und das erneute Zusammenführen beider Materialanteile. Auch FA2:S-34 *Umfassen und Zentrieren* bildet sich aus mehreren aufeinander bezogenen Vollzugsmomenten. Gesten des Kontakts zeigen sich somit als kurze prozessuale Gestalten, deren einzelne Momente erst in ihrem Zusammenhang eine erkennbare Figur bilden (Kap. 6.3).

Ein zweiter zentraler Befund betrifft Wiederholung und Variation. Zahlreiche Handlungsvollzüge treten mehrfach auf, ohne sich vollständig identisch zu wiederholen. Die komprimierende Figur des *Umfassens und Zentrierens* bleibt beispielsweise erkennbar, obwohl sich Handposition, Druckverteilung und Übergabe der Tonmasse verändern. Wiederholung bildet damit eine Voraussetzung dafür, dass eine Kontaktgeste als wiederkehrende Figur erkannt werden kann; Variation gehört jedoch zu ihrer konkreten Ausführung. Die Gesten sind folglich weder einmalige, beliebige Bewegungen noch starre Schemata; sie zeigen sich als wiedererkennbare, situativ variierte Vollzugsformen (Kap. 5.3.1; Kap. 6.1; Kap. 6.3).

### **Wechselspiel von Handlungsvollzug und Materialveränderung als materialgebundene Strukturierung**

Gesten des Kontakts zeigen sich als relationale Hand-Material-Vollzüge. Handlungsvollzug und Materialveränderung verweisen fortlaufend aufeinander: Im Berühren, Drücken, Ziehen und Streichen erschließt sich die Beschaffenheit des Tons; zugleich verändern Handlungsvollzüge das Material und schaffen neue Bedingungen für weiteres Wahrnehmen und Handeln. Sichtbar wird dies insbesondere dort, wo Widerstand, Verformungen, Rissbildung oder der Verlust des Zusammenhalts etwa durch Trockenheit des Tons weitere Bewegungen anstoßen oder Anpassungen fordern (Kap. 6.1; 6.3). Im Sinne der in Kapitel 3.5 eingeführten Material Agency lässt sich daher von einer Mitwirkung der materiellen Eigenschaften

und Zustandsveränderungen sprechen. Widerstand, Plastizität, Gewicht, Feuchtigkeit und Zusammenhalt begrenzen und eröffnen Möglichkeiten des weiteren Vollzugs und strukturieren diesen im Wechselspiel mit.

### **Räumliche Organisation des Kontakts**

Innerhalb der Handlungsvollzüge im Kontakt erweist sich die Organisation beider Hände als wesentlich. Das Kategoriensystem unterscheidet symmetrisch organisierte Kontaktgesten, bei denen sich beide Hände achsen- oder punktsymmetrisch um eine gemeinsame Mitte ordnen, von asymmetrischen Halte- und Bearbeitungsgesten, bei denen eine Hand überwiegend hält oder stabilisiert und die andere einen begrenzten Materialbereich bearbeitet (Kap. 6.2). Bei den symmetrisch organisierten Gesten bildet der Tonkörper einen gemeinsamen räumlichen Bezugspunkt zwischen den Händen. Diese können sich einander annähern, gegeneinander Druck aufbauen oder sich voneinander entfernen, während sie über das Material miteinander verbunden bleiben. Bei asymmetrischen Gesten entsteht dagegen eine räumliche und funktionale Differenzierung zwischen einer überwiegend haltenden beziehungsweise stabilisierenden und einer bearbeitenden Hand. Diese Gewichtung kann sich durch Umgreifen, Übergeben und Nachfassen verändern oder vorübergehend in eine gemeinsam ausbalancierte Haltung übergehen. Druck und Gegendruck, Halten, Übergeben, Nachfassen und Ausgleichen strukturieren das veränderliche räumliche Verhältnis von Hand, Ton und Hand.

Neben der Handorganisation traten grenzbezogene sowie oberflächen- und tiefenbezogene Kontaktweisen mit dem Tonkörper hervor, ergänzt um prozessuale Übergangs- und Mischformen (Kap. 6.2). Räumliche Differenzierungen zeigen sich insbesondere auch im Verhältnis von Oberfläche und Tiefe sowie in der Erkundung materieller Grenzen. Streichende und verschiebende Vollzüge bleiben überwiegend an der Oberfläche, wobei sich Kontaktflächen und sichtbare Spuren ausweiten oder verlagern können. Grabende und bohrende Bewegungen führen dagegen in den Tonkörper hinein. Beim Vertiefen und Ausbilden eines Randes, Einfassen und Ausfüllen der Handinnen- und -außenflächen oder dem Herauslösen von Fingern aus dem Tonmaterial werden räumliche Organisation und Begrenzungen exploriert. Oberfläche, Tiefe, Innen, Außen und Grenze erscheinen damit nicht allein als

räumliche Eigenschaften des Tonkörpers, sondern werden im Verhältnis zum tastenden Körperleib im Kontakt zwischen Händen und Material fortlaufend erforscht.

Die Gestenfamilien sind dabei nicht trennscharf voneinander abzugrenzen. Einzelne Vollzüge verbinden Merkmale verschiedener räumlicher Organisationen oder gehen im Verlauf ineinander über; Übergänge bilden somit selbst einen Bestandteil des beobachteten Kontaktgeschehens.

### **Körperbezug und Grenzen der Sichtbarkeit**

Der Körperbezug zeigt sich im Videomaterial zunächst in der bilateralen Organisation der Hände. Beide Hände werden über den Ton als gemeinsamen räumlichen Bezugspunkt koordiniert; sichtbare Veränderungen des Muskeltonus und das gegeneinander gerichtete Wirken lassen unterschiedliche Druck- und Spannungsverhältnisse erkennen. Aussagen über die Haltung, Ausbalancierung oder Bewegung des gesamten Körpers sind dagegen nur eingeschränkt möglich, da der Bildausschnitt im Wesentlichen die Hände und Handknöchel zeigt. Im Forschungstagebuch werden darüber hinaus Körperachse, peripherer Körperraum, Gewichtsverlagerung und eine mögliche Erweiterung der Körpergrenze durch das Material zeichnerisch und sprachlich reflektiert (Kap. 6.1; FT, S. 91, S. 94–96). Diese Überlegungen sind als ästhetisch-reflexive und interpretative Verdichtungen zu verstehen.

### **Präzisierung der Arbeitsdefinition und Begrenzung der Aussage**

Zusammenfassend bestätigen die Ergebnisse den formalen Kern der Arbeitsdefinition, nach dem Gesten des Kontakts als verdichtete, prägnante Figuren hervortreten, und präzisieren ihn empirisch. Gesten des Kontakts können auf Grundlage dieser Untersuchung als wiederkehrende und variierte, zeitlich-prozessuale, räumliche und relationale Hand-Material-Vollzüge verstanden werden, deren Sinn im Wie des Vollzugs selbst liegt. In ihnen beziehen sich beide Hände fortlaufend aufeinander, auf den Tonkörper als formbares Volumen sowie auf dessen Oberfläche, Tiefe und Begrenzungen; Handlungsvollzug und Materialveränderung stehen dabei in einem fortlaufenden Wechselverhältnis. Sie zeigen sich in symmetrischen und asymmetrischen Handorganisationen, in grenzbezogenen sowie oberflächen- und tiefenbezogenen Kontaktweisen und schließen Übergänge und

Mischformen ein. Diese Bestimmung bleibt auf das untersuchte Videomaterial, die beiden handelnden Personen, die spezifische schwarze Tonmasse und das konkrete Aufnahmesetting begrenzt.

### **7.1.2 Wie können diese Gesten des Kontakts beschrieben werden?**

Die zweite Forschungsfrage verschiebt den Blick von der Frage, wie sich Gesten des Kontakts zeigen, auf die Frage, womit und auf welche Weise sie im Rahmen dieser Untersuchung beschrieben werden konnten. Die Ergebnisse und der Forschungsprozess zeigen, dass ihre Beschreibbarkeit im Verlauf der Analyse selbst erarbeitet werden musste. Im Unterschied zu Interviewstudien, in denen Sprache bereits als Datenmaterial vorliegt, lag das hier untersuchte handlungsbezogene und nichtsprachliche Interaktionsgeschehen in Form von Videoaufnahmen vor. Vor der analytischen Verdichtung stand daher zunächst die sprachliche und visuelle Erschließung des sichtbaren Geschehens. Deskriptive Formen wurden dabei durch ästhetisch-reflexive Zugänge ergänzt. Beschreibung war in dieser Anlage somit selbst ein zentraler Erkenntnisschritt.

### **Die Schwierigkeit, für basale Handlungsvollzüge Sprache zu finden**

Im Verlauf der Analyse zeigte sich, dass für basale Handlungsvollzüge im Kontakt mit Ton keine unmittelbar verfügbare und hinreichend differenzierte Beschreibungssprache vorlag. Die Alltagssprache stellt hierfür vor allem stark verdichtete Begriffe wie kneten, formen, drücken oder bearbeiten zur Verfügung, in denen mikroprozessuale Unterschiede zwischen Halten, Umfassen, Eindrücken, Verschieben, Ablösen, Auffangen oder Wiederverbinden weitgehend unsichtbar bleiben. Bereits interpretativ oder theoretisch gerahmte Begriffe, wie etwa aus dem Kontext der Arbeit am Tonfeld, erwiesen sich für die Primärbeschreibung ebenfalls nur begrenzt als geeignet, da sie dem sichtbaren Vollzug mögliche Bedeutungen vorwegnehmen konnten.

Für die Feldpartitur musste daher zunächst eine möglichst sichtnahe Sprache des Handlungsvollzugs entwickelt werden. Diese sprachliche Erschließung erwies sich selbst als methodischer Teil der Forschung (Kap. 5.3.1). Dabei wurde zugleich deutlich, dass das Basale nicht simpel ist. Scheinbar einfache Handlungen wie Drücken, Halten, Schieben oder Ziehen umfassen räumliche, zeitliche, dynamische

und relationale Aspekte wie Bewegungsrichtung und Kontaktfläche, Wiederholung und Rhythmus, Kraftübertragung, Materialwiderstand, Oberflächenveränderung, Handkoordination und räumliche Orientierung. Gerade diese vermeintlich einfachen Handlungen erwiesen sich damit als komplexe Kontaktgeschehen, deren differenzierte Beschreibung erforderlich war, zugleich aber immer wieder an sprachliche Grenzen stieß.

Die Schwierigkeit ihrer Versprachlichung korrespondiert mit dem in Kapitel 3.4 dargestellten Verständnis impliziten Handlungswissens. Was im Vollzug selbstverständlich gelingt und das Handeln orientiert, lässt sich nicht ohne Weiteres sprachlich explizieren. Die Analyse beansprucht daher nicht, das implizite Wissen der handelnden Personen selbst sichtbar oder vollständig sprachlich verfügbar zu machen. Beschrieben wurden beobachtbare Strukturen des Handlungsvollzugs, in denen sich mögliche Orientierungen des Handelns situativ zeigen können.

### **Stufenweise Verdichtung: Segmentierung, Feldpartitur und Beschreibungsdimensionen**

Beschreibbar wurden die Gesten des Kontakts durch ein mehrstufiges Instrumentarium, dessen einzelne Schritte wiederholt an das Videomaterial zurückgebunden und überarbeitet wurden. Die veränderungsbezogene Segmentierung erschloss zunächst den zeitlichen Verlauf des Handlungsgeschehens. Segmentgrenzen wurden nicht in gleichmäßigen Zeitintervallen gesetzt, sondern dort, wo sich Veränderungen von Bewegungsrichtung, Tempo, Druck, Handorganisation, Materialform oder Bewegungsfluss zeigten. Da Übergänge häufig fließend verliefen, wurde auch ihre Kennzeichnung zu einem Bestandteil der Beschreibung (Kap. 5.3.1).

Als zentrales Instrument erwies sich die Feldpartitur. Handlungsvollzug und Materialveränderung wurden darin zunächst getrennt beschrieben und anschließend in ihrer sichtbaren Kopplung wieder zusammengeführt. Dadurch ließ sich genauer unterscheiden, was an den Händen, was am Ton und was in ihrem wechselseitigen Zusammenhang beobachtbar war. Interpretative Eindrücke und leiblich-affektive Resonanzen wurden gesondert in Memos und im Forschungstagebuch dokumentiert. Die Feldpartitur ermöglichte damit eine Unterscheidung deskriptiver und interpretativer Anteile, ohne interpretative Wahrnehmungen vollständig

auszuschließen. Dass Beschreibung nicht auf Sprache beschränkt blieb, zeigt die zweite Feldpartitur, in der Form und Lage des Tonmaterials in reduzierten Skizzen festgehalten wurden. In ihrer zeitlichen Abfolge machten sie Veränderungen der Materialform und -position sichtbar. Sprachliche und visuelle Darstellungen erschlossen damit unterschiedliche Aspekte desselben Kontaktgeschehens und ergänzten sich gegenseitig. Die im Verlauf der Feldpartiturarbeit entwickelten sensibilisierenden Beschreibungsdimensionen differenzierten einzelne räumliche, zeitliche, dynamische und relationale Aspekte des Vollzugs. Dazu gehörten Lage und Position, Bewegungsrichtung, Radius und Kontaktfläche, sichtbare Spannung und Kontinuität, Tempo, Wiederholung und Rhythmus, Handkoordination, Kraftübertragung sowie Gleichgewicht und Balance (Kap. 5.3.1). Die Dimensionen wurden nicht als abschließendes Analyseraster entwickelt, sondern dienten als Beobachtungs- und Beschreibungshilfen.

Die begriffliche Verdichtung erfolgte anschließend über das Kategoriensystem. Wiederkehrende Handlungsvollzüge wurden anhand von Ähnlichkeit, Variation und Differenz zu Kontaktgesten gruppiert und fünf Gestenfamilien zugeordnet (Kap. 6.2). Prägnante Ankersequenzen, Timecodes und stellvertretende Videostills sicherten die Rückbindung an das Videomaterial. Das Kategoriensystem machte wiederkehrende Grundorganisationen vergleichbar, ohne die Vollzüge als identische Wiederholungen oder als trennscharf voneinander abgrenzbare Einheiten zu behandeln.

Die exemplarischen Feinanalysen erschlossen schließlich ausgewählte mikroprozessuale Verläufe. In bearbeiteten Videostills wurden Bewegungsrichtungen, Kontaktflächen, Druckverhältnisse, Handkoordination und Materialveränderungen durch Linien, Pfeile, Konturen und farbige Überzeichnungen hervorgehoben (Kap. 6.3). Die Zeichnungen bildeten dabei eine eigene Form des wahrnehmenden und körperlich mitvollziehenden Nachvollzugs. Sie ersetzten den zeitlichen Verlauf des Videos nicht, machten jedoch ausgewählte räumliche, dynamische und relationale Zusammenhänge in verdichteter Form sichtbar.

### **Ästhetisch-reflexive und intermediale Beschreibungsformen**

Das Forschungstagebuch bildete einen eigenständigen ästhetischen Reflexions- und Erkenntnisraum. Zunächst schwer sprachlich zu fassende Wahrnehmungen wurden in unterschiedlichen Ausdrucks- und Darstellungsformen aufgenommen und

weitergeführt: in sprachlichen und handschriftlichen Notizen, Zeichnungen, Fotografien und Videostills, schematischen Darstellungen, poetischen Texten, Erinnerungen sowie Notaten leiblich-affektiver Resonanz. Darin konkretisiert sich das in Kapitel 3.3 dargestellte Verständnis ästhetischer Reflexion: Ästhetische Erfahrungen wurden in sprachlichen, bildlichen und gestalterischen Formen erneut aufgegriffen und weiterer Wahrnehmung und Reflexion zugänglich gemacht. Bedeutsam war dabei insbesondere der Wechsel zwischen diesen Modalitäten. Die Beschreibung entwickelte sich im wiederholten Betrachten, Schreiben, Zeichnen, Erinnern, körperlichen Nachvollziehen und räumlichen Ordnen. Dabei konnten jeweils andere Aspekte des Handlungsgeschehens hervortreten. Zeichnungen und Überzeichnungen verdichteten Bewegungsrichtungen, Intensitäten und räumliche Verhältnisse; Fotografien und Videostills hielten konkrete Konstellationen fest; poetische Texte und erinnerte Bilder nahmen relationale und atmosphärische Eindrucksqualitäten wie Berühren und Berührtwerden, Führen und Geführtwerden, Balance, Übergang sowie Innen und Außen auf. Der Modalitätenwechsel wirkte damit selbst an der Entstehung der Einsichten mit. Wo sprachliche Beschreibungen zunächst nicht ausreichten, konnten zeichnerische, poetische oder erinnernde Formen eine Wahrnehmung aufnehmen und in anderer Weise weiterführen. Die unterschiedlichen Ausdrucksformen ersetzten einander nicht, sondern eröffneten verschiedene Zugänge zum selben Geschehen.

Einzelne für die spätere Analyse bedeutsame Motive deuteten sich zunächst auf einer visuell-ästhetischen Ebene an. Bereits in frühen zeichnerischen Setzungen traten Bewegungsrichtungen, die Beziehung zu einem Zentrum, die Überschreitung einer Blattgrenze sowie Motive von Innen und Außen, Grenze und Schwelle hervor. Im Rückblick zeigen sich darin Korrespondenzen zu später entwickelten Beschreibungsdimensionen und Kategorien. Die ästhetische Reflexion ersetzte die systematische Videoanalyse nicht, hielt jedoch zunächst schwer sprachlich zu fassende Wahrnehmungen offen und machte sie für eine spätere begriffliche Differenzierung zugänglich. Die rückblickend hergestellten Verbindungen sind, wie in Kapitel 7.2 ausgeführt, vorsichtig zu begrenzen.

## **Deskription und leibliche Resonanz beim Betrachten**

Neben der Beschreibung sichtbarer Handlungsvollzüge, Materialveränderungen und ihrer Kopplung traten beim wiederholten und mitvollziehenden Betrachten verdichtete Eindrucksqualitäten hervor, die etwa als druckvoll, gleitend, abrupt, getragen oder rhythmisch gefasst wurden. Das Forschungstagebuch unterscheidet hierfür eine deskriptive Beobachtung aus der Außenperspektive von einer erlebenden Innenperspektive (FT, S. 95). Im Analyseprozess wurden die Eindrucksqualitäten zunächst als Kontaktqualität bezeichnet und von der leiblichen Resonanz der Forscherin unterschieden; bereits in einem Memo wurde jedoch festgehalten, dass beide Beschreibungsrichtungen im mitvollziehenden Wahrnehmen nicht vollständig voneinander zu trennen sind (FT, S. 78–79).

Rückblickend bezeichnen Kontaktqualität und leibliche Resonanz daher keine voneinander unabhängigen Phänomene, sondern zwei Aufmerksamkeitsrichtungen innerhalb desselben relationalen Betrachtungsgeschehens. Kontaktqualität richtet sich stärker auf die im Betrachten wahrgenommene und sprachlich verdichtete Qualität des Hand-Material-Vollzugs. Leibliche Resonanz bezeichnet demgegenüber die Weise, in der sich diese Wahrnehmung in der körperlich-affektiven Antwort der Forscherin bemerkbar macht. Eine als getragen, spannungsvoll oder unruhig wahrgenommene Kontaktqualität kann beispielsweise zugleich als eigene Weitung, Anspannung, Beruhigung oder Irritation spürbar werden.

Die Unterscheidung behauptet daher keine vollständige Trennbarkeit, sondern macht kenntlich, worauf sich eine Aussage jeweils richtet. Beide Beschreibungsrichtungen entstehen im Dazwischen von Videomaterial und mitvollziehender, subjektiv geprägter Wahrnehmung. Sie sind weder unmittelbare Eigenschaften der Geste noch Aussagen über das Erleben der handelnden Personen, sondern an das sichtbare Material rückgebundene Verdichtungen der auswertenden Forscherin. Die daraus folgenden Begrenzungen werden in Kapitel 7.2 vertieft.

## **Zusammenfassung**

Gesten des Kontakts wurden in dieser Untersuchung durch eine Verbindung sprachlicher, tabellarischer, visueller, zeichnerischer und ästhetisch-reflexiver Zugänge beschreibbar. Segmentierung und Feldpartitur erschlossen den zeitlichen

Verlauf und die Kopplung von Handlungsvollzug und Materialveränderung; Beschreibungsdimensionen, Kategoriensystem und Feinanalysen ermöglichen deren Differenzierung und Verdichtung. Das Forschungstagebuch ergänzte diesen systematischen Zugang durch mediale Wechsel, in denen schwer sprachlich zu fassende Wahrnehmungen sowie relationale und atmosphärische Eindrucksqualitäten aufgenommen und weitergeführt werden konnten.

Die entwickelte Beschreibungssprache stellt einen vorläufigen und materialgebundenen Zugang dar, kein abgeschlossenes Notationssystem. Die beiden Auswertungsstränge unterscheiden sich dabei hinsichtlich ihrer Nachvollziehbarkeit: Während die an Timecodes, Videostills und die Spaltenlogik gebundene Feldpartitur ihre Schritte systematisch offenlegt und in höherem Maße intersubjektiv überprüfbar bleibt, ist die ästhetisch-reflexive Erschließung stärker an die Perspektive und den Vollzug der Forscherin gebunden. Wissenschaftliche Nachvollziehbarkeit entsteht daher dadurch, dass die systematischen Schritte an das Videomaterial rückgebunden und die stärker perspektivischen ästhetischen und resonanten Verdichtungen als solche ausgewiesen werden.

### **7.1.3 Wie lassen sich die gewonnenen Einsichten auf den Kontext der Kunsttherapie beziehen?**

Die dritte Forschungsfrage richtet den Blick von den beschriebenen Gesten und ihrer Beschreibbarkeit auf sich daraus ergebende Implikationen für die Kunsttherapie. Dabei ist vorzuschicken, dass die vorliegende Untersuchung in einem künstlerisch-forschenden kunsttherapeutischen Ausbildungskontext und nicht in einem therapeutischen Setting durchgeführt wurde, und aus diesem Kontext heraus übertragen wird. Die folgenden Bezüge sind daher als Anschlussmöglichkeiten zu verstehen, die aus den Ergebnissen heraus formuliert sind und in weiterführenden Untersuchungen zu prüfen wären.

#### **Orientierung im Hier und Jetzt des Handlungsraums**

Eine leibphänomenologische Fokussierung auf sinnliche Qualitäten, Handlungsvollzüge und Materialantworten kann eine referenzarme kunsttherapeutische Rahmung ermöglichen. Sie setzt beim konkret beobachtbaren und im therapeutischen Prozess gemeinsam zu erkundenden Geschehen im Hier

und Jetzt an: bei Druck, Widerstand, Spur, Rhythmus, Grenze und Kontakt. Die in dieser Arbeit entwickelten Beschreibungsdimensionen könnten hierfür als sensibilisierendes Beobachtungsangebot dienen, das die Wahrnehmung der Therapeutin für konkrete materialbezogene Vollzüge schärft.

Damit schließen die Ergebnisse an die von Hopf (2026) entfaltete phänomenologische Kunsttherapie an, in der sich die therapeutische Begleitung dem im Hier und Jetzt des kunsttherapeutischen Prozesses Erscheinenden zuwendet und dieses in möglichst beobachtungsnahen Beschreibungen aufgreift (Hopf, 2026, S. 24–25). Während sich diese Beschreibungshaltung dort auf Gestaltungen, Wahrnehmungen und Handlungen im therapeutischen Prozess insgesamt richtet, konkretisiert die vorliegende Arbeit sie für einen spezifischen Ausschnitt: die basalen Handlungsvollzüge im Kontakt mit dem plastischen formbaren Material Ton. Die entwickelten Beschreibungsdimensionen lassen sich insofern als ein materialbezogenes Angebot verstehen, beobachtungsnahes Beschreiben im Sinne der phänomenologischen Kunsttherapie auf der Mikroebene des Handlungsvollzugs zu unterstützen, sie gleichzeitig im Körperleibbezug wahrzunehmen und das Getane in der kunsttherapeutischen Begleitung anschließend gemeinsam zu reflektieren und an das zuvor formulierte Anliegen zurückzubinden. Die erarbeiteten sensibilisierenden Beobachtungsdimensionen sind sicherlich auch auf andere Materialien übertragbar, müssen aber ggf. angepasst werden.

### **Das Handlungsbezogene als Spezifikum kunsttherapeutischer Verfahren**

Die Ergebnisse unterstreichen darüber hinaus eine Besonderheit, durch die sich kunsttherapeutische von primär gesprächsbasierten Verfahren unterscheiden: Ihr zentrales Geschehen liegt im gestaltenden Handeln selbst. Im Unterschied zu primär sprachbasierten Verfahren eröffnet die Kunsttherapie zusätzlich einen materiell-gestalterischen Handlungsraum, in dem sich Erfahrungen im konkreten Tun vollziehen können. Die vorliegende Untersuchung zeigt exemplarisch, dass dieser Vollzug differenzierte, beschreibbare Strukturen aufweist (Kap. 7.1.1; Kap. 7.1.2). Damit wird ein Bereich, der therapeutisch häufig intuitiv genutzt wird, einer systematischen Beobachtung zugänglich – ein Beitrag zum Verständnis der Kunsttherapie als handlungs- und erfahrungsorientiertem Verfahren (Kap. 1.3; Hopf,

2026, S. 108). Zugleich bestätigt sich darin die in Kapitel 3.2 entfaltete Perspektive, dass Handeln zunächst als leiblich situierter Vollzug verstanden werden kann.

### **Händischer Materialkontakt als möglicher leiblich-materieller**

#### **Ausgleichsprozess**

In der Analyse wurden Gesten des Haltens, Stabilisierens und Ausgleichens als wiederkehrende Handlungsvollzüge sichtbar (Kap. 6.2). Die darin beobachtete wechselseitige Abstimmung von Händen und Material weist dabei zunächst Bezüge zu der von Fuchs und Koch (2014) beschriebenen verkörperten Affektivität auf: Bewegen und Bewegtwerden sind nicht zu trennen – wer das Material bewegt, wird zugleich von ihm bewegt (Kap. 3.2).

Anschlussfähig ist darüber hinaus Deusers Beschreibung von Bewegung, Orientierung und Ausgleich, in der Ausgleich nicht als statischer Zustand gefasst wird, sondern als etwas, das im Tun immer wieder neu hergestellt wird, und dies nach den eigenen Möglichkeiten; er formuliert: „Wir werden uns nach unserem Erleben und nach unseren Möglichkeiten entscheiden, wie wir uns in unserer Bewegung weiter ausrichten. Kriterium unserer Orientierung ist der Erhalt oder der Gewinn unseres inneren wie äußeren Ausgleichs“ (Deuser, 2004, S. 60). Für die kunsttherapeutische Einordnung der Ergebnisse ist daran bedeutsam, dass händischer Kontakt als leiblich-materieller Ausgleichsprozess in den Blick genommen wird. Die beobachteten Vollzüge des Haltens, Stützens und Ausbalancierens zeigen ein fortlaufende Abstimmungsprozesse. Ob und wie damit subjektive Regulationsprozesse verbunden sind, wurde in der vorliegenden Untersuchung nicht erhoben.

#### **Differenz zum Setting der Arbeit am Tonfeld**

Zugleich ist diese Anschlussstelle durch eine wesentliche Differenz im Setting begrenzt. In der Arbeit am Tonfeld bilden der Holzkasten einen stabilen Rahmen und der Tisch einen tragenden Grund für das tastend erkundende Forschen. In der Anlage dieser Untersuchung (Kap. 5.2.1) hielt die explorierende Person dagegen etwa zwei Handvoll Ton frei vor dem Rumpf. Gewicht und Bewegung mussten fortlaufend miteinander koordiniert und ausbalanciert werden, wodurch eine gewisse Grundspannung erforderlich blieb. Ein völliges Loslassen oder ein Von-sich-weg-

Schieben war in diesem Setting nicht möglich; ihm konnte nur partiell nachgegangen werden, wenn eine Hand eine stabilisierende Funktion übernahm und zwischen beiden Händen ein Gleichgewicht gehalten wurde. Ein Drücken richtete sich hier nicht gegen ein äußeres Gegenüber, das weggeschoben werden kann, sondern erforderte stets einen Gegendruck aus dem eigenen Vollzug heraus. Weit stärker als in der Arbeit am Tonfeld war damit ein wiederholtes In-Balance-Finden ohne äußeren tragenden Grund angelegt. Das Material blieb in diesem Setting körpernah und wurde durch das fortlaufende Halten, Bewegen und Ausbalancieren in den leiblichen Handlungsraum einbezogen (Kap. 3.2). Dies setzt eine gewisse Grundstabilität und Anpassungsfähigkeit voraus.

### **Plastizität, Kontakt und Transformation**

Über die einzelnen Gesten hinaus verweisen die Ergebnisse auf einen grundlegenden Zusammenhang: Plastizität ereignet sich nicht im Material allein und nicht in der Hand allein, sondern im Kontakt zwischen beiden (Kap. 7.1.1).

Versteht man plastische Formbarkeit als strukturell verwandt mit Veränderungsprozessen, legt dies die Überlegung nahe, dass auch therapeutisch relevante Transformationsmomente sich im Vollzug des Kontakts ereignen. Für eine Kunsttherapie, die mit plastischen formbaren Materialien arbeitet, würde dies bedeuten, dem konkreten Vollzug des Materialkontakts besondere Aufmerksamkeit zu widmen und entsprechend zu begleiten. Diese Überlegung geht über das empirisch Gezeigte hinaus und ist als weiterführende Hypothese zu verstehen.

### **Materialkompetenz als kunsttherapeutische Kernkompetenz**

Die Ergebnisse unterstreichen schließlich die Bedeutung fundierter Material- und Prozesserfahrung und materialspezifischer Kompetenz der Kunsttherapeutin und sind an d'Elia (2015) anschlussfähig. Die vorliegende Untersuchung konkretisiert diese Anforderung: Wer basale Hand-Material-Vollzüge differenziert wahrnehmen und begleiten will, benötigt ein leiblich verankertes Erfahrungswissen im Umgang mit dem Material, das wesentlich durch eigene gestaltende Praxis erworben und vertieft wird. Dass ein solches differenziertes Materialwissen erforderlich ist, unterstreichen auch die in Kapitel 2 dargestellten Befunde von Van Lith und Beale (2025), nach denen bereits unterschiedliche Tonsorten aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften

unterschiedliche sensorische und kinästhetische Erfahrungen ermöglichen. Zugleich stützt dieser Zusammenhang die Verwendung kunstbasierter Forschungszugänge, in denen die künstlerische Erfahrung der Forschenden methodisch fruchtbar gemacht wird.

### **Zusammenfassung**

Auf die dritte Forschungsfrage lässt sich zusammenfassend antworten, dass sich die gewonnenen Einsichten in mehrfacher Hinsicht auf die Kunsttherapie beziehen lassen: Sie eröffnen ein Verständnis händischen Materialkontakts als leiblich-materiellen Ausgleichsprozess, verweisen auf den Vollzug des Kontakts als möglichen Impuls therapeutisch relevanter Veränderungsprozesse, bieten mit den Beschreibungsdimensionen ein referenzarmes, an die phänomenologische Kunsttherapie anschlussfähiges Beobachtungsangebot für die Begleitung im Hier und Jetzt, unterstreichen das handlungsbezogene Spezifikum kunsttherapeutischer Verfahren und verdeutlichen die Bedeutung materialbezogener Kompetenz. Diese Bezüge bleiben an die Grenzen der Untersuchung gebunden (Kap. 7.2) und markieren Anschlussstellen, keine gesicherten Übertragungen.

### **7.2 Methodische Reflexion und Limitationen**

Rückblickend lässt sich der Forschungsprozess selbst als Veränderungsprozess beschreiben. Sein Ausgangspunkt war zunächst eine vorwiegend leiblich wahrnehmbare, neugierig-aufgeregte Spannung zwischen Weite und Fokussierung. In der künstlerischen Forschung mit schwarzem Ton nahm diese Spannung eine erste gestalterische Form an. Bei der späteren Präsentation der Videoarbeit entstanden Momente des Berührtseins, in denen Vertrautheit und Fremdheit gleichzeitig erfahrbar wurden und weitere Neugier auslösten. Diese Erfahrungen bildeten einen Impuls, das zunächst künstlerisch-forschend untersuchte Geschehen im Rahmen der Diplomarbeit erneut aufzugreifen und genauer zu betrachten. Auch im weiteren Forschungsprozess gingen neue Handlungsschritte wiederholt aus inneren und äußeren Impulsen hervor: aus Materialerfahrungen, leiblich-affektiven Resonanzen beim Betrachten, Erinnerungen, theoretischen Begegnungen, Irritationen und methodischen Schwierigkeiten sowie aus dem Austausch mit Kommiliton\*innen und Betreuerinnen. Veränderung zeigte sich als wiederkehrende

Bewegung von Wahrnehmen, Resonieren, Handeln, Verwerfen, erneuter Hinwendung und Verdichtung. Neugier hatte in diesem Prozess die Funktion, zunächst schwer beschreibbare Wahrnehmungen offenzuhalten, in weitere Forschungs- und Handlungsschritte zu überführen und eine Annäherung an das Phänomen auf unterschiedliche Weise zu ermöglichen. Zugleich erschwerte diese Offenheit die für eine zeitlich begrenzte Abschlussarbeit notwendige Eingrenzung und führte zeitweise zu einer Ausweitung der methodischen und theoretischen Bezugsebenen. Der Forschungsprozess benötigte daher neben Offenheit auch eine strukturierende Rahmung, innerhalb derer sich die Suchbewegungen entfalten und zugleich begrenzen ließen.

Eine besondere methodische Herausforderung lag darin, dass sich der Untersuchungsgegenstand und die Formen seiner Beschreibung im Forschungsprozess wechselseitig präzisierten. Welche Aspekte der Gesten des Kontakts hervortraten, hing auch davon ab, worauf die verschiedenen Beobachtungs- und Darstellungsformen die Aufmerksamkeit richteten. Dies entsprach dem emergenten Vorgehen, erschwerte jedoch teilweise die klare Abgrenzung und Darstellung der einzelnen Erkenntnisschritte. Auch die Abgrenzung der ersten beiden Forschungsfragen wurde dadurch erschwert, dass sich das *Wie* der Gesten des Kontakts erst im Prozess ihrer Beschreibung differenzierte. Darin zeigt sich zugleich ein erkenntnistheoretisches Spannungsverhältnis: Das Phänomen wird in der Beobachtung nicht unabhängig von den Formen zugänglich, in denen es wahrgenommen, beschrieben und verdichtet wird. Zugleich bleibt der konkrete Vollzug mehr als seine Beobachtung, Beschreibung und analytische Verdichtung.

Auch das Forschungstagebuch stellt keine lückenlose Dokumentation des Forschungsprozesses dar. Zeitpunkt, Umfang und Form der Einträge unterschieden sich, und nicht alle Wahrnehmungen oder Entscheidungen wurden unmittelbar festgehalten. Die Auswahl der in die Ergebnisdarstellung aufgenommenen Einträge erfolgte zudem rückblickend aus der Perspektive des bereits fortgeschrittenen Forschungsprozesses. Dadurch besteht die Möglichkeit, frühe Notizen nachträglich stärker mit den später entwickelten Ergebnissen in Verbindung zu bringen, als dies zum Zeitpunkt ihrer Entstehung bereits erkennbar war. Gleichzeitig ermöglichte das Forschungstagebuch, zunächst schwer oder nicht sprachlich verfügbare

Wahrnehmungen, Irritationen und Verdichtungen festzuhalten und zu einem späteren Zeitpunkt erneut aufzugreifen. Dabei zeigten sich einzelne später bedeutsame Motive zunächst in visuellen und gestalterischen Formen, bevor sie sprachlich differenziert wurden. Die Verbindung dieser frühen ästhetischen Setzungen mit den später entwickelten Beobachtungsdimensionen und Kategorien wurde jedoch erst rückblickend hergestellt. Es lässt sich daher nicht eindeutig bestimmen, in welchem Maß diese Setzungen die spätere Analyse sensibilisierten oder erst aus der Perspektive der bereits gewonnenen Ergebnisse als zusammenhängend erscheinen.

Die mehrfache Position der Forscherin als handelnde Akteurin (FA), zeitweise filmende Beobachterin (FB) und spätere Auswertende (AF) eröffnete eine besondere Nähe zum Material, erhöhte jedoch zugleich das Risiko, eigene Erfahrungen und nachträgliche Bedeutungsbildungen in die Analyse einzutragen. Diesem Risiko wurde durch die getrennte Beschreibung von Handlungsvollzug, Materialveränderung, Kontaktqualität und leiblicher Resonanz begegnet. Angestrebt wurde dabei keine vollständige Trennung von Wahrnehmung und Interpretation, sondern eine möglichst nachvollziehbare Unterscheidung zwischen beobachtbaren Vollzügen und interpretativen Verdichtungen. Gerade im Bereich vorsprachlicher Wahrnehmung zeigte sich, wie schnell sich leibliche Resonanz, Interpretation und Bedeutungszuschreibung miteinander verschränken. Das Kategoriensystem und die interpretativen Verdichtungen wurden im Wesentlichen von einer Forscherin entwickelt. Eine unabhängige Zweitauswertung des Videomaterials fand nicht statt. Der punktuelle Austausch mit Kommiliton\*innen und Betreuerinnen unterstützte die Reflexion, Präzisierung und Nachvollziehbarkeit des Vorgehens, ersetzte jedoch keine systematische intersubjektive Überprüfung der Kategorien und Interpretationen. Eine solche konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht durchgeführt werden.

Die Ergebnisse wurden in einem leibphänomenologischen Bezugsrahmen interpretiert. Kritisch zu berücksichtigen ist, dass diese Perspektive bereits durch die Rahmung der künstlerischen Forschung zum Thema *Körper* sowie durch die kunstbasierte und phänomenologische Orientierung des Studienkontextes vorbereitet war. Dadurch wurde die Aufmerksamkeit vermutlich besonders auf leibliche, relationale und materialbezogene Aspekte gelenkt, während andere mögliche

Perspektiven weniger in den Blick gerieten. Diese Vorstrukturierung lässt sich nicht vollständig aufheben, sollte jedoch als Bedingung und Begrenzung der gewonnenen Erkenntnisse ausgewiesen werden. Aus der in Kapitel 1.3 dargestellten Forschungshaltung und der in Kapitel 3 eingeführten Literatur folgt, dass Erkenntnis grundsätzlich leiblich situiert ist und nicht aus einer vermeintlichen Außenposition gewonnen werden kann.

Auch die intermediale Ausrichtung des Forschungsprozesses ist vor dem Hintergrund der eigenen künstlerischen Praxis und des Ausbildungskontextes zu reflektieren. Wie in Kapitel 1.3 dargestellt, ist meine künstlerische Arbeitsweise durch den Wechsel zwischen Medien und Darstellungsformen geprägt. Diese Orientierung zeigte sich im Forschungstagebuch und im weiteren Forschungsprozess in der Verbindung sprachlicher, zeichnerischer, fotografischer, materieller und videobasierter Zugänge. Dadurch konnten Wahrnehmungen aus unterschiedlichen Perspektiven aufgegriffen und im Dazwischen der verschiedenen Darstellungsformen weiterentwickelt werden. Zugleich lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob die Beschaffenheit des untersuchten Phänomens diese intermediale Annäherung erforderte oder ob die eigene intermediale Vorprägung dazu führte, gerade diese Zugänge als besonders anschlussfähig wahrzunehmen. Aus der gewählten Vorgehensweise lässt sich daher nicht zwangsläufig eine grundsätzlich höhere Eignung intermedialer Zugänge ableiten. Andere methodische Rahmungen hätten möglicherweise andere Aspekte der untersuchten Phänomene hervortreten lassen. Zudem war die Verbindung verschiedener ästhetischer und methodischer Zugänge bereits in der kunstbasierten und intermedialen Ausrichtung des Studienkontextes angelegt. Auch dies bildet eine produktive Voraussetzung der Untersuchung, zugleich aber eine Vorstrukturierung ihrer Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten.

Eine weitere Begrenzung ergibt sich aus der Datengrundlage. Untersucht wurden zwei handelnde Personen im Umgang mit einer spezifischen schwarzen Tonmasse in einem künstlerisch-forschenden Ausbildungskontext. Die entwickelte Systematisierung stellt daher keine allgemeingültige Typologie von Gesten im Umgang mit Ton dar. Auch der Materialzustand veränderte sich im Verlauf der Aufnahmen. Die zunehmende Trockenheit und Sprödigkeit des Tons beeinflusste die

Handlungsvollzüge und dürfte insbesondere komprimierende und stabilisierende Gesten begünstigt haben. In welchem Ausmaß der veränderte Materialzustand die Handlungsvollzüge beeinflusste, lässt sich aus dem Videomaterial allein jedoch nicht bestimmen.

Durch den engen Kameraausschnitt konnten zudem vor allem die Handlungsvollzüge der Hände und die sichtbaren Materialveränderungen untersucht werden, nicht jedoch der direkt beobachtbare Zusammenhang zwischen den Handlungsvollzügen und Atmung, Mimik sowie Körperhaltung. Ebenso erlaubt das Videomaterial keine verlässlichen Aussagen über das subjektive Erleben, die Intentionen oder die persönliche Bedeutung der Vollzüge für die handelnden Personen. Die im Analyseprozess dokumentierten Kontaktqualitäten und leiblichen Resonanzen sind daher als reflektierte Wahrnehmungen und Interpretationen der Forscherin und nicht als Aussagen über das Erleben der handelnden Personen zu verstehen. Der Erkenntniswert der Untersuchung liegt somit nicht in der Entwicklung einer allgemeinen Typologie, sondern in der explorativen, materialnahen Entwicklung und Erprobung eines differenzierten Zugangs zur Beobachtung und Beschreibung von Hand-Material-Vollzügen. Die Ergebnisse bleiben an das untersuchte Material, das konkrete Setting und die Perspektive der Forscherin gebunden, können jedoch Ausgangspunkte für weiterführende Untersuchungen mit anderen Personen, Materialien und kunsttherapeutischen Rahmungen bilden.

### **7.3 Nutzen für die kunsttherapeutische Forschung und Praxis**

#### **Beitrag zur kunsttherapeutischen Forschung**

Die Arbeit zeigt einen möglichen Zugang zu materialbezogenen Handlungsvollzügen. Sie verbindet Videoanalyse, kunstbasierte Verfahren und ästhetische Reflexion und macht dadurch sichtbar, wie das konkrete *Wie* des Gestaltens untersucht werden kann. Die Beschreibungsdimensionen und Gestenfamilien sind dabei kein fertiges Instrument, sondern ein exploratives Angebot für weitere Forschung.

Damit schließt die Arbeit an Elbings (2020) Vorschlag an, Kunsttherapie als Wissenschaft vom kunsttherapeutischen Handeln zu verstehen und sie an ihrem konkreten Tun zu fundieren. Elbing diagnostiziert, dass kunsttherapeutisches Handeln in der Fachliteratur weitgehend präskriptiv beschrieben wird, während die

Performanz als konkretes *Wie* des Vollzugs kaum systematisch untersucht ist (Elbing, 2020, S. 5–6). Die vorliegende Untersuchung zeigt exemplarisch, wie ein solcher Zugang zur Performanz aussehen könnte. Sie beschreibt nicht, wie mit Ton gehandelt werden sollte, sondern wie tatsächlich gehandelt wurde. Zwar richtet sie sich nicht auf das professionelle Handeln der Kunsttherapeutin, sondern auf materialbezogenes Gestaltungshandeln in einem künstlerisch-forschenden Kontext; sie zeigt jedoch, dass sich das *Wie* eines Vollzugs mit den entwickelten Instrumenten differenziert beschreiben lässt. Darin liegt ein methodischer Beitrag zu der von Elbing geforderten eigenständigen Fundierung: Die Kunsttherapie kann sich zeigen lernen „in dem, was sie tut“ (Elbing, 2020, S. 12). Diese Arbeit erprobt dafür einen konkreten Weg auf der Mikroebene des Materialkontakts.

### **Nutzen für kunsttherapeutische Praxis**

Die Arbeit sensibilisiert dafür, nicht nur auf das entstandene Werk oder seine mögliche Interpretation zu fokussieren, sondern auf den Prozess und das konkrete Handeln: auf Tempo, Rhythmus, Druck, Übergänge, Handkoordination, Widerstand, Materialveränderung und Balance. Für die Praxis kann daraus eine genauere Wahrnehmung materialbezogener Prozesse entstehen. Darin spiegelt sich zugleich eine Beobachtung aus dem eigenen Forschungsprozess (Kap. 7.2). Ähnlich wie dieser benötigt auch ein kunsttherapeutischer Prozess sowohl Offenheit als auch eine strukturierende Rahmung, innerhalb derer sich Suchbewegungen entfalten und zugleich begrenzen können. Darin liegt eine strukturelle Parallele, ohne dass Forschungsprozess und therapeutischer Prozess gleichgesetzt werden.

### **Bedeutung künstlerischer, materialbezogener und kunsttherapeutischer Kompetenz**

Die Arbeit unterstreicht, dass Kunsttherapeut\*innen eigenes Erfahrungswissen über Materialien, Prozesse und unterschiedliche Formen des Wahrnehmens benötigen. Nur so können sie Materialwahl, Rahmung und Begleitung differenziert gestalten und Wahrnehmungen sowie Resonanzen unterstützend anbieten. Des Weiteren wird deutlich, dass die eigene Wahrnehmung für die Praxis immer wieder sensibilisiert werden kann und muss, ebenso wie die Möglichkeiten, diese in die therapeutische Beziehung einzubringen; sei es auf sprachlicher Ebene oder auf einer anderen

medialen und somit modalen Ebene wie etwa Klang, Geste oder poetische Umschreibung. Die Forschungsarbeit spricht sich mit ihren zahlreichen intermedialen Zugängen, insbesondere im Forschungstagebuch, für eine Offenheit und Vielfalt aus, welche der Vielfalt individueller Zugangsweisen entspricht und den Blick für ungewöhnliche Perspektiven öffnet.

## **8 Fazit und Ausblick**

Die vorliegende Arbeit untersuchte ein spezifisches Materialhandeln: Gesten des Kontakts mit einer schwarzen Tonsorte in einem künstlerisch-forschenden Setting. Im Zentrum stand das konkrete *Wie* des Handelns. Gefragt wurde, wie sich Gesten des Kontakts zeigen, wie sie beschrieben werden können und welche Bezüge sich daraus für die Kunsttherapie ergeben. Die Ergebnisse zeigen Gesten des Kontakts als wiederkehrende und variierte, zeitlich-prozessuale, räumliche und relationale Hand-Material-Vollzüge. Beide Hände beziehen sich fortlaufend aufeinander und auf den Tonkörper; zugleich verändern die Handlungsvollzüge das Material, während dessen Widerstand, Plastizität, Gewicht, Feuchtigkeit und Zusammenhalt die Möglichkeiten des weiteren Handelns mitstrukturieren. Gesten des Kontakts zeigen sich damit als prozessuale Formen eines materialgebundenen Wechselspiels.

Um dieses Geschehen beschreibbar zu machen, wurde ein mehrstufiger Zugang entwickelt, der Segmentierung, Feldpartitur, sensibilisierende Beschreibungsdimensionen, Kategoriensystem und exemplarische Feinanalysen miteinander verband. Ergänzend eröffneten das Forschungstagebuch und der Wechsel zwischen sprachlichen, visuellen, zeichnerischen und poetischen Formen Zugänge zu Wahrnehmungen und Zusammenhängen, die zunächst nicht eindeutig versprachlicht werden konnten. Die entwickelten Instrumente bilden kein abgeschlossenes Notations- oder Analysesystem, sondern stellen einen explorativen und materialgebundenen Zugang zur Untersuchung des konkreten *Wie* von Materialhandlungen dar.

Für die Kunsttherapie liegt die Relevanz der Arbeit vor allem darin, den Blick auf das konkrete Tun zu richten. Die Arbeit versteht sich insofern als materialnahe Grundlagenforschung: Sie untersucht, was im Kontakt mit einem Material getan wird, wie sich dieses Handeln organisiert und auf welche Weise es beschrieben werden

kann. Die Reichweite der Ergebnisse bleibt auf zwei handelnde Personen, eine bestimmte Tonsorte und das Aufnahmesetting begrenzt. Die mehrfache Position der Forscherin als handelnde Akteurin (FA), Beobachterin (FB) und auswertende Forscherin (AF) eröffnete eine besondere Nähe zum Untersuchungsgegenstand und bindet die Erkenntnisse zugleich eng an die Perspektive der Forscherin.

Weiterführende Untersuchungen könnten den Fokus auf die Hände und das konkrete Materialhandeln beibehalten und unterschiedliche Materialien vergleichend einbeziehen. Zu untersuchen wäre, wie etwa plastische, flüssige, feste, faserige oder widerständige Materialien Handlungsmöglichkeiten eröffnen, begrenzen und strukturieren und welche Formen des Haltens, Bewegens, Bearbeitens oder Ausgleichens dabei hervortreten. Dadurch könnte schrittweise genauer bestimmt werden, welche Rolle die jeweilige materielle Beschaffenheit für die Organisation des Handelns spielt. Für eine differenziertere Untersuchung der Bewegungsorganisation könnten zudem Perspektiven, analytische Kategorien und Aufnahmeanordnungen aus der Gesten- und Bewegungsforschung einbezogen werden. Mehrere Kameraperspektiven oder weiter gefasste Bildausschnitte könnten den Zusammenhang zwischen Händen, Material und Gesamtkörper genauer erfassen. Eine Zusammenarbeit mit körper- oder bewegungstherapeutisch Forschenden könnte insbesondere die Beschreibung von Körperachsen, Gewichtsverlagerungen, Spannung, Gleichgewicht und räumlicher Orientierung erweitern. Ergänzende Interviews oder videobasierte Nachgespräche könnten die beobachtbaren Handlungsvollzüge mit dem subjektiven Erleben der handelnden Personen in Beziehung setzen. Von besonderem Interesse wären dabei nicht nur mögliche Übereinstimmungen, sondern auch Differenzen zwischen sichtbarem Vollzug, leiblicher Resonanz der Forschenden und Selbstaussagen der handelnden Personen. Dadurch könnte die in dieser Untersuchung fehlende Perspektive der Akteur\*innen einbezogen werden. Weiter zu untersuchen wäre schließlich die Funktion intermedialer Wechsel im Forschungsprozess. Gerade dort, wo eine Wahrnehmung zunächst weder ausreichend versprachlicht noch verbildlicht werden kann, könnten Zeichnung, Geste, Bewegung, Klang, Materialhandlung oder poetische Sprache unterschiedliche Möglichkeiten der Fortführung und Differenzierung eröffnen. Zu fragen wäre, welche Aspekte eines Geschehens in der

jeweiligen Modalität hervortreten und wie sie sich beim Wechsel zwischen den Ausdrucksformen verändern. Diese Arbeit schafft dafür einen Ausgangspunkt: Sie richtet den Blick auf das konkrete Geschehen zwischen Händen und Material und entwickelt Möglichkeiten, spezifisches Materialhandeln aus einer kunstbasierten und leibphänomenologischen Perspektive genauer wahrzunehmen, zu beschreiben und für kunsttherapeutische Forschung zugänglich zu machen.

## 9 Literaturverzeichnis

Bossle, M. (2015). Kunst als Erfahrung: Ausgewählte Grundgedanken John Deweys als Argumente für ästhetische Pflegebildungsprozesse. *PADUA*, 10(1), 12–18. <https://doi.org/10.1024/1861-6186/a000223>

Brockmann, A.D. (2002). „Bewegung wird Gestalt“. Die Arbeit am Tonfeld® nach Heinz Deuser. In P. Petersen (Hrsg.) (2002), *Forschungsmethoden künstlerischer Therapien: Grundlagen – Projekte – Vorschläge* (S. 206–226). Stuttgart/Berlin: Verlag Johannes M. Mayer.

Brockmann, A.D. & Geiß, M.-L. (2011). *Sprechende Hände: Haptik und Haptischer Sinn als Entwicklungspotenzial*. Hohenwarsleben: Books On Demand.

Caruso, J. (2025). *Therapeutic Qualities and Applications of Clay in Expressive Arts Therapy: A Literature Review* [Master-Arbeit]. Cambridge, Massachusetts: Lesley University.

Cienki, A. (2024). *The Cambridge Handbook of Gesture Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108638869>

d’Elia, M. (2015). Kunsttherapie ist [eine] angewandte Kunst. In H. Mayer, L. Niederreiter & T. Staroszyński (Hrsg.), *Kunstbasierte Zugänge zur Kunsttherapie: Potentiale der Bildenden Kunst für die kunsttherapeutische Theorie und Praxis* (S. 19–28). München: kopaed.

Dannecker, K. (2021). *Psyche und Ästhetik: Die Transformationen der Kunsttherapie* (4. Aufl.). Berlin: Medizinisch Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft.

Deuser, H. (2004). *Bewegung wird Gestalt: Der Handlungsdialog in der ARBEIT AM TONFELD*. Bremen: Edition doering.

Deuser, H. (2020). *Lebendige Haptik: Handbuch zur Arbeit am Tonfeld*. Norderstedt: Books On Demand.

Deuser, H. (2024). *Arbeit am Tonfeld: Der haptische Weg zu uns selbst* (2. Aufl.). Gießen: Psychosozial-Verlag.

Dewey, J. (1988). *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Elbing, U. (2020). Kunsttherapie als Wissenschaft vom kunsttherapeutischen Handeln. Ein Diskussionspapier zur Standortbestimmung der deutschsprachigen Wissenschaftsgemeinschaft hinsichtlich kunsttherapeutischer Diagnostik und Intervention. *GMS Journal of Arts Therapies*, 2020 (2), 1–30. <https://doi.org/10.3205/jat000008>

Elbrecht, C. (2013). *Trauma Healing at the Clay Field: A Sensorimotor Art Therapy Approach*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley.

Ferencz-Flatz, C. & Popa, D. (2022). Editors' Introduction: Concepts for a Phenomenology of Gestures. *Studia Phaenomenologica*, 22, 9–32.  
<https://zetabooks.com/wp-content/uploads/introSP22.pdf>

Flusser, V. (1991). *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bollmann.

Fuchs, T. (2014). Verkörperung – ein anschlussfähiges Paradigma. In T. Rausch & B. Schneidmüller (Hrsg.), *Marsilius-Kolleg 2013/14. Sechster Jahresbericht des Marsilius-Kollegs* (S. 118–124). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Fuchs, T. (2000). *Leib. Raum. Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie* (2. Aufl.). Stuttgart: Klett-Cotta.

Fuchs, T. (2023). Die Zwischenleiblichkeit der Berührung. Phänomenologische und therapeutische Aspekte. In C. Uzarewicz, R. Gugutzer, M. Uzarewicz & T. Latka (Hrsg.), *Berühren und berührt werden. Zur Phänomenologie der Nähe* (S. 155–171). Freiburg: Alber.

Fuchs, T. & Koch, S.C. (2014). Embodied affectivity: on moving and being moved. *Frontiers in Psychology*, 5. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00508>

Gaete, M.I. (2022). Creative-expressive artwork as a phenomenological exploration of experience. *GMS Journal of Art Therapies*, 4. <https://doi.org/10.3205/jat000020>

Guddat, S. & Voelzke-Neuhaus, M. (2021). *Kunsttherapie im Rahmen der DBT: Skillatelier für Patientinnen und Patienten mit Borderline-Persönlichkeitsstörung*. Stuttgart: Schattauer.

Hesse-Biber, S.N. & Leavy, P. (2008). *Handbook of Emergent Methods*. New York: Guilford Publications.

Hinz, L.D. (2009). *Expressive Therapies Continuum: A Framework for Using Art in Therapy*. New York: Routledge.

Hopf, A.M. (2024). *Körper, Phänomen und Material. Grundlagen der phänomenologischen Kunsttherapie. M4 Methoden der Kunsttherapie* [unveröffentlichtes Skript]. Dresden: HfBK Dresden.

Hopf, A.M. (2026). *Die phänomenologische Kunsttherapie: Wahrnehmen, Handeln und Reflektieren mit Kunst*. Stuttgart: Kohlhammer.

Hoppe, K. & Lemke, T. (2023). *Neue Materialismen zur Einführung* (3. Aufl.). Hamburg: Junius Verlag.

Jahn, H. & Sinapius, P. (2015). *Künstlerische Forschung als Spielart einer*

phänomenologischen Forschungspraxis. In H. Jahn & P. Sinapius (Hrsg.), *Transformation: Künstlerische Arbeit in Veränderungsprozessen. Grundlagen und Konzepte* (S. 161–171). Hamburg: HPB University Press.

Kämpf-Jansen, H. (2021). *Ästhetische Forschung: Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft*. Köln: Tectum.

Keßler, W. (2005). Von der Inspiration zur dreidimensionalen Form. In E. Wieland & W. Keßler (Hrsg.), *Plastisches Gestalten in der Kunsttherapie: Ton, Gips, Holz, Stein. Techniken, Methoden, Einsatzmöglichkeiten* (S. 44–49). Dortmund: Verlag Modernes Lernen.

Klein, M., Regev, D. & Snir, S. (2020). Using the clay slip game in art therapy: a sensory intervention. *International Journal of Art Therapy*, 25(2), 64–75.  
<https://doi.org/10.1080/17454832.2020.1713833>

Kohl, K. E. (2007). Forschungstagebücher. <https://www.ph-freiburg.de/quasus/was-muss-ich-wissen/daten-erheben/forschungstagebuecher.html>, Zugriff am 1. Dezember 2025.

Kramer, E. (2023). *Kunst als Therapie mit Kindern* (8. Aufl.). München: Ernst Reinhardt.

Leavy, P. (2018). *Handbook of Arts-Based Research*. New York/London: The Guilford Press.

Leutkart, C., Wieland, E. & Wirthensohn-Baader, I. (Hrsg.) (2014). *Kunsttherapie aus der Praxis für die Praxis: Neue Impulse, Projekte, künstlerische Ansätze*. Dortmund: Verlag Modernes Lernen.

Maturana, H.R. & Varela, F.J. (2015). *Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens* (6. Aufl.). Frankfurt/Main: Fischer.

Mayer, H., Niederreiter, L. & Staroszyński, T. (Hrsg.) (2015). *Kunstbasierte Zugänge zur Kunsttherapie: Potentiale der Bildenden Kunst für die kunsttherapeutische Theorie und Praxis*. München: kopaed.

McNiff, S. (2009). *Art-Based Research*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley.

Moritz, C. (2011). *Die Feldpartitur: Multikodale Transkription von Videodaten in der Qualitativen Sozialforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Nan, J.K., Hinz, L.D., & Lusebrink, V.B. (2021). Clay in art therapy on emotion regulation: Research, theoretical underpinnings, and treatment mechanism. In C.R. Martin, L. Hunter, V.B. Patel, R.R. Preedy & R. Rajendram (Hrsg.), *The Neuroscience of Depression* (S. 431–442). Academic Press.  
<https://doi.org/10.1016/B978-0-12-817933-8.00009-8>

Moon, C.H. (2010). *Materials & media in art therapy: critical understandings of diverse artistic vocabularies*. New York: Routledge.

Peters, G. (2014). Der berührte Rand: „Die Welt ist das, was wir wahrnehmen“. In P. M'barek & KIT – Kunst im Tunnel (Hrsg.), *the tangible border / der berührte rand* (S. 6–7). Düsseldorf: KIT – Kunst im Tunnel.

Petersen, P. (2002). *Forschungsmethoden künstlerischer Therapien: Grundlagen – Projekte – Vorschläge*. Stuttgart/Berlin: Mayer.

Polanyi, M. (2016). *Implizites Wissen* (2. Aufl.). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Schreier, M. (2017). Kontexte qualitativer Forschung: Kunstbasierte Forschung, Mixed-Methods-Ansätze und neue Methoden. *Forum Qualitative Sozialforschung*, 18(2). <https://doi.org/10.17169/fqs-18.2.2815>

Schmid, G. (2024). Über den Tellerrand: Künstlerische Forschung und ihre Relevanz für die künstlerischen Therapien. *PiD Psychotherapie im Dialog*, 25(1), 89–92.

Schwerdtner, M.S. (2024). *Knetmasse als Plastisches Material in der Kunsttherapie – am Beispiel der zwei Knetmassen: Fluffy (Slime) und Kinetic Sand (Kinetic Sand)* [Diplomarbeit]. Dresden: HfBK Dresden.

Spreider, M. (2022). *Arbeiten mit Ton in der Kunsttherapie: Ein praxisbezogenes Arbeitsbuch*. Berlin: epubli.

Straub, U. (2018). *Integrales Gestalten mit Tonerde: Grundlagen und Wirkungen Integraler Kunsttherapie*. Bern: Hogrefe.

Trüg, E. & Kersten, M. (2005). *Praxis der Kunsttherapie: Arbeitsmaterialien und Techniken* (2. Aufl.). Stuttgart: Schattauer.

Tuma, R., Schnettler, B. & Knoblauch, H. (2013). *Videographie: Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen*. Wiesbaden: Springer.

Van Lith, T. & Beale, C. (2025). A grounded theory exploration of sensory and kinaesthetic engagement with clay. *Journal of Creative Arts Therapies*, 20(1). <https://www.jocat-online.org/a-25-vanlith-beale>

Van Lith, T. & Ong, T. (2025). Material reflexivity: clay as a conduit for anthropomorphic and relational exploration in reflective practice. *Reflective Practice*, 27(3), 380–394. <https://doi.org/10.1080/14623943.2025.2576181>

Völker, S. (2018). Wie kommt die Kunsttherapie zu ihrem Hand-Werk? In F. von Sprei, P. Martius & F. Steger (Hrsg.), *KunstTherapie: Wirkung – Handwerk – Praxis* (S. 511–526). Stuttgart: Schattauer.

Weizsäcker, V. (1940). *Der Gestaltkreis: Theorie der Einheit von Wahrnehmung und*

*Bewegung*. Leipzig: Thieme Verlag.

Wieland, E. (2005). Ton. In E. Wieland & W. Keßler (Hrsg.), *Plastisches Gestalten in Der Kunsttherapie: Ton, Gips, Holz, Stein. Techniken, Methoden, Einsatzmöglichkeiten* (S. 85–135). Dortmund: Verlag Modernes Lernen.

Wieland, E. (2014). Plastische Materialien. In C. Leutkart, E. Wieland & I. Wirtensohn-Baader (Hrsg.), *Kunsttherapie aus der Praxis für die Praxis: Neue Impulse, Projekte, künstlerische Ansätze* (S. 98–100). Dortmund: Verlag Modernes Lernen.

Wieland, E. & Keßler, W. (Hrsg.) (2005). *Plastisches Gestalten in der Kunsttherapie: Ton, Gips, Holz, Stein. Techniken, Methoden, Einsatzmöglichkeiten*. Dortmund: Verlag Modernes Lernen.

Wilke, R. & Knoblauch, H. (2025). *Videographie und Videoanalyse: Beiträge zur Erhebung, Analyse und Nutzung von Videodaten in der Qualitativen Forschung*. Basel: Beltz Juventa.

Zahavi, D. (2007). *Phänomenologie für Einsteiger*. Paderborn: Wilhelm Fink UTB.

## 10 Abbildungsverzeichnis

Soweit nicht anders angegeben, stammen die Abbildungen von der Verfasserin.

Abb. 1: *Sich von innen her ertasten*

Videostill aus 2-Kanal-Videoarbeit je ca. 20 Min. im Loop ohne Sound

Marieke Burghardt & Katarína Dubovská, 2025 ..... 5

Abb. 2: *Sich von innen her ertasten*

Ausstellungsansicht beim Sommerrundgang des Aufbaustudiums KunstTherapie  
zum Thema Körper, HfBK Dresden, Fakultät II

Foto: Thea Rühling, 2025 ..... 5

Abb. 3: Schematische Darstellung des Auswertungsprozesses des  
Videodatenmaterials, seiner zentralen Verdichtungen und der begleitenden  
ästhetischen Reflexion im Forschungstagebuch ..... 44

Abb. 4: Kontaktgeste FA2:S-34 [7:28:20–7:41:06], K1: Umfassen und Zentrieren.... 60

Abb. 5: Kontaktgeste FA1:S-14 [2:41:20–2:56:08], K1: Trennen und  
Zusammenfügen ..... 61

Abb. 6: Kontaktgeste FA2:S-17 [2:48:00–3:33:07], K4: Halten und Streicheln..... 62

## 11 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Aufbau und Ausschnitt aus der Feldpartitur 1 (FA1), Arbeitsfassung 6,  
Segment 1..... 40

Tabelle 2: Aufbau und Ausschnitt aus der Feldpartitur 2 (FA2), Arbeitsfassung 4,  
Segmente 32–34..... 41

Tabelle 3: Sensibilisierende Beschreibungsdimensionen für sichtbare  
Handlungsvollzüge im Materialkontakt ..... 42

Tabelle 4: Übersicht der symmetrisch organisierten Kontaktgesten (K1) ..... 56

Tabelle 5: Übersicht der asymmetrischen Halte- und Bearbeitungsgesten (K2)..... 57

Tabelle 6: Übersicht der grenzbezogenen Kontaktgesten (K3)..... 58

Tabelle 7: Übersicht der Gesten des Oberflächen- und Tiefenkontakts (K4)..... 59

Tabelle 8: Übersicht der prozessualen Übergangs- und Mischformen (K5)..... 59

## **12 Anhang (separater Band)**

Anhang A: Auszüge aus den Feldpartituren FA1 und FA2

Anhang B: Feinanalysen

Anhang C: Auszüge aus dem Forschungstagebuch (FT)

Anhang D: Auszüge aus dem Videodatenrohmaterial in Form von Videostills

Anhang E: Einverständniserklärung Marieke Burghardt

Die vollständigen Anhänge befinden sich auf dem beigefügten Datenträger.

### 13 Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel

*Gesten des Kontakts:*

*Plastische formbare Materialien als Handlungsimpuls in der Kunsttherapie am  
Beispiel von schwarzem Ton*

eigenständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet zu haben. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. DeepL wurde punktuell zur Übersetzung fremdsprachiger Quellenpassagen im Forschungstagebuch verwendet; die Übersetzungen wurden jeweils entsprechend gekennzeichnet. ChatGPT (OpenAI) wurde unterstützend bei der sprachlichen und formalen Überarbeitung eingesetzt. Die inhaltliche Prüfung und Verantwortung lagen bei der Verfasserin.



Dresden, 20.07.2026

Datum, Unterschrift